Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik

Salomon Kümmerle

Encyklopädie

der

evangelischen Kirchenmusik.

Bearbeitet und herausgegeben

von

S. Kümmerle.

Erster Band.

A — K.



Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1888.

Vorwort.

Das Werk, dessen erster Band hiemit der Öffentlichkeit übergeben wird, darf hoffen, eine Lücke in der musikwissenschaftlichen Litteratur auszufüllen. Es ist mit demselben unseres Wissens zum erstenmal der Versuch gemacht, den Gesamtwissensstoff über das specielle Musikgebiet der evangelischen Kirchenmusik in der praktisch-übersichtlichen Form eines Lexikons encyklopädisch zu bearbeiten. Den Verfasser hat seine eigene Erfahrung sattsam gelehrt, und die Recensionen der Lieferungsausgabe seines Werkes, die ihm zu Gesicht gekommen sind, haben es ausnahmslos anerkannt, daß ein derartiges Nachschlagebuch allen denen, die sich von Amtswegen mit evangelischer Kirchenmusik zu beschäftigen haben: den Geistlichen, Kantoren, Organisten und Lehrern, sowie denen, die sich für diesen Teil des Kirchendienstes vorbereiten: den Studierenden und Kandidaten der Theologie, Seminaristen und Präparanden, seit langem schon wesentliche Dienste hätte leisten können. Wenn daher die Annahme, daß mein Werk in den genannten Kreisen zu jeder Zeit einem Bedürfnis entgegen gekommen und willkommen gewesen wäre, als eine nicht ganz unberechtigte erscheinen dürfte: so möchte ich doch noch lieber der Hoffnung leben, daß dasselbe gerade jetzt zu besonders guter Stunde ans Licht trete. Ist doch eben in der Gegenwart eine intensive Bewegung auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik im Gange: nicht nur in Fachzeitschriften und Vereinsversammlungen werden die bezüglichen Fragen in eingehender Weise erörtert, auch in praktischen Versuchen ist man eifrig bestrebt, dem unverkennbar durch die deutsche evangelische Kirche unserer Zeit gehenden Sehnen nach einer

musikalisch reicheren und schöneren Ausstattung des Gottesdienstes gerecht zu werden. Noch aber ist freilich das treibende Motiv dieser so erfreulichen Bewegung weit mehr nur das Gefühl eines tiefen Mangels im Kultus, als die klare Erkenntnis des Zieles, dem zuzustreben ist, und noch sind daher auch die Wege sehr verschieden, auf denen man zu einer Besserung der empfundenen Übelstände zu gelangen sucht. Da wird es für die berufenen Pfleger und für alle Freunde der evangelischen Kirchenmusik zur unerläßlichen Pflicht, sich durch eindringende Studien auf diesem Gebiete gründlich zu orientieren und heimisch zu machen. Und eben hiezu bietet das vorliegende Werk seine Dienste an, nicht in der prätentiösen Meinung, für solche Studien genügen zu wollen oder zu können, vielmehr in der ganz bescheidenen Absicht, bei denselben nach Vermögen Handreichung zu thun, indem es einerseits die Resultate der seitherigen Arbeiten und Forschungen auf dem Gesamtgebiet der evangelischen Kirchenmusik übersichtlich zusammengefaßt vermittelt, und andrerseits durch umfassende Quellennachweise und Litteraturangaben für weiter- und tiefergehende Studien Anregung und Fingerzeige giebt.

Daß bei einem solchen Werke der principielle Standpunkt, auf dem es sich aufbaut, die Grundanschauung von evangelischer Kirchenmusik, auf der seine theoretischen Auseinandersetzungen und seine historischen Darlegungen beruhen, von höchster Bedeutung, ja von alles entscheidender Wichtigkeit ist, leuchtet ein. Gerade in diesem Punkte aber gehen die Ansichten der zunächst Beteiligten noch weit auseinander. Für die einen „harrt die Frage nach dem Begriff und den Ausschlag gebenden Merkmalen der Kirchenmusik überhaupt und der evangelischen Kirchenmusik insbesondere noch der endgültigen Lösung," wie einer meiner Recensenten (H. A. Köstlin in der Theol. Litteraturzeitung 1884. Nr. 24. S. 588) es ausgesprochen hat. Für andere — und sie sind zur Zeit wohl noch die überwiegende Mehrzahl unter den deutschen evangelischen Kirchenmusikern — ist diese Frage zwar gelöst, aber im Sinne der romantisch-katholisierenden Anschauung v. Winterfeld's, nach welcher nur die auf der mittelalterlichen Tonalität beruhende reine Vokalmusik wahre Kirchenmusik sein soll. Ein kleines Häuflein nur

sind bis zur Stunde diejenigen, welche „in der durch Sebastian Bach repräsentierten Form der Kirchenmusik den charakteristischen Ausdruck evangelisch-kirchlicher Kunst und den Anknüpfungspunkt für Neubildungen auf diesem Gebiete“ sehen. Ich stehe auf deren Standpunkt und mein Buch ruhet auf ihrer Grundanschauung von evangelischer Kirchenmusik. Von einer andern, etwa von der jetzt noch landläufigen, konnte ich, wenn ich anders meiner innersten Überzeugung treu bleiben wollte, nicht ausgehen. Und ich muß mir nun eben gefallen lassen, wenn bei manchen meiner Ausführungen „der Liturg wie der Musiker (die von der v. Winterfeld'schen Observanz nämlich) ein bescheidenes Fragezeichen machen,“ wie der obengenannte Beurteiler meint; ich muß mir selbst gefallen lassen, wenn mir von ebendemselben der Vorwurf von „das persönliche Urteil allzu rasch und zu kühn generalisierenden Aussprüchen“ gemacht wird. Andrerseits darf ich mich dann aber auch freuen, wenn ein anderer Recensent (Friedr. Spitta in Oberkassel bei Bonn, in der Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft 1885. II. S. 236) mein Werk gerade darum der „besondern Beachtung und Unterstützung wert“ erklärt, weil die „einheitliche Grundanschauung“, von der es durchdrungen ist, ihm als eine solche erscheint, „welche einer gesunden Fortentwicklung der evangelischen Kirchenmusik nicht hindernd im Wege steht, sondern geeignet ist, eingewurzelten Irrtümern nach und nach den Boden zu entziehen.“ Wie dem nun auch sein mag, so halte ich doch gerne an dem Glauben fest, daß mein Buch immerhin geeignet sein werde, auch denen wesentliche Dienste zu leisten, die seinen principiellen Standpunkt nicht teilen.

Hinsichtlich der Ausführung brauche ich wohl kaum an die ganz besondern Schwierigkeiten zu erinnern, die bei einem Werke von der Art des meinigen zu überwinden waren. Hatte es doch auf seinem speciellen Gebiet keinerlei Vorgang, nicht einmal den rein äußerlichen der alphabetischen Anordnung des weitschichtigen Stoffes. Wenn ihm unter diesen Umständen nur eine sehr relative Vollendung zu erreichen beschieden sein wird, so teilt es dieses Schicksal mit allen Büchern von lexikalischer Form, von denen kaum je eines geliefert werden dürfte, das alle Wünsche befriedigt, und in dem nicht der eine dies, der andere

das vermißt, worüber er gerade Auskunft zu suchen veranlaßt ist. Daß ich aber in Bezug auf die Lücken und Mängel meines Buches, für deren Aufzeigung ich dem weiter oben bereits genannten Recensenten (Friedr. Spitta) nur dankbar sein kann, und die mir selbst mehr als irgend jemand bewußt sind, durchaus nicht gleichgültig bin, wird schon der zweite Band, dessen Druck bereits begonnen hat, zeigen. In demselben werden diese Lücken, wie sie in der Choralkunde, Biographie zc. gerügt worden sind, ausgefüllt sein, und auch was von solchen im ersten Bande zurückgeblieben ist, soll in einem Nachtrag zum ganzen Werke vollständig nachgeholt werden. Wegen der im vorliegenden ersten Band fehlenden Choräle bemerke ich noch besonders, daß dieses Fehlen nicht etwa ein zufälliges ist, sondern daß nach dem ursprünglichen (jetzt aber in etwas erweiterten) Plane nur die ökumenischen Kirchenmelodien zu behandeln beabsichtigt war. Das etwas langsame Erscheinen des Werkes hängt teilweise mit der Erweiterung seines Planes zusammen; noch mehr aber ist es auf Rechnung des Umstandes zu schreiben, daß uns deutschen Schulmeistern eben nicht vergönnt ist, einem solchen Werke unsre ganze Zeit und Kraft zu widmen, daß wir vielmehr immer nur unsre Nebenstunden hiefür übrig haben. Doch wird manchem Interessenten damit ein Gefallen geschehen, wenn ich nun versprechen kann, daß die weiteren Lieferungen in regelmäßiger und thunlich rascher Folge werden erscheinen können.

Ob ich zu meiner Arbeit innerlich berufen und äußerlich genügend ausgerüstet war, das ist eine Frage, die zu beantworten mir nicht zusteht; sie muß vielmehr von dem Werke selbst und seinen billigen Beurteilern entschieden werden. Ich kann nur in aller Bescheidenheit sagen, daß ich von frühester Jugend an in dem Stoffe meines Buches gelebt habe. Vom ersten Erwachen des Bewußtseins an hat mich das evangelische Kirchenlied und seine Weise umtönt. Mein Vater, ein einfach-frommer Bauersmann, ist jeden Morgen mit dem Gesang eines Kirchenliedes auf den Lippen aufgestanden und jeden Abend mit einem solchen zu Bette gegangen; an jedem Sonntagmorgen hat er die Perikope vorgelesen und ein entsprechendes Lied dazu gesungen. Von ihm sind mir die Kernlieder unsrer evangelischen Kirche ins Gedächtnis

geprägt worden und daher als unverlierbares geistiges Eigentum mit mir durchs wechselvolle Leben gegangen. Und als ich in meinem zwölften Lebensjahre anfing, das Orgelspiel zu erlernen, und in einem Winkel der Orgelempore in der Kirche meines württembergischen Heimatdorfes das alte Störl'sche Choralbuch fand, da ließ es mir weder Ruhe noch Rast, bis ich die Hieroglyphen seiner altertümlichen Notenschrift zu entziffern vermochte. Seitdem bin ich den Studien über evangelische Kirchenmusik treu geblieben, und auch dann, als mich mein Beruf auf ganz andere Wissens- und Thätigkeitsgebiete führte, habe ich diesen Studien den größten Teil meiner Mußestunden gewidmet, ohne noch eine bestimmte Verwertung derselben im Auge zu haben. So darf ich, wie unvollkommen und mangelhaft immer mein Buch, die Frucht dieser Studien, erscheinen mag, doch mit gutem Gewissen sagen, daß ein schön Stück ehrlicher, mit treugemeintem Fleiß und bestem Willen gethaner Arbeit in demselben steckt, — ein Stück Lebensarbeit, das wohl kaum unternommen und gethan worden wäre, wenn allein nur Geist und Verstand und nicht auch das Herz daran Anteil gehabt hätte.

Eines freilich darf ich dabei nicht vergessen: es ist nicht meine Arbeit allein, die hier vorliegt, und vielen Mitarbeitern nah und fern, bekannten und unbekannten habe ich von Herzen zu danken für ihre mir mittelbar oder unmittelbar geleistete Beihülfe. Es ist wahr, was G. H. v. Schubert einmal gesagt hat: bei keiner Arbeit, wie bei der des Bücherschreibens drängt sich uns so sehr die Erfahrung auf, daß das eine Bestimmung des Lebens und seiner Mühen ist, dem einzelnen zu zeigen, wie wenig dessen sei, was er in und von sich selber und wie viel dessen, was er von außen empfangen habe, damit er hiedurch Demut lerne und Liebe. Wenn aber diese Erfahrung bei jeder litterarischen Arbeit gemacht werden muß, wie viel mehr bei der Sammelarbeit eines Werkes wie das vorliegende. Die Aufgabe eines solchen encyklopädischen Buches ist es ja gerade, die Resultate der bis zur Zeit seines Erscheinens auf dem betreffenden Gebiete gethanen Gesamtarbeit in übersichtlicher Weise darzustellen, und es beruht daher sein Wert zu einem großen Teile eben auf der Umsicht und Treue, mit der es dieser

Aufgabe gerecht wird. In wie weit bei meinem Werke das redliche Wollen in dieser Hinsicht dem Vollbringen entspricht, das mag das nachsichtige Urteil der Sachkundigen klarlegen. Den Kundigen wird auch das, was ich als Erträgnis eigener Forschung und selbständiger Arbeit hinzuthun konnte, überall nicht verborgen bleiben. —

Und nun sei mir gestattet, mit einem Worte des Begründers der evangelischen Kirchenmusik, unseres D. Martin Luther, zu schließen, einem Worte, das mich unter dem Drucke meiner mühevollen Arbeit, bei dem immer wieder sich geltend machenden Gefühle der Mangelhaftigkeit derselben und des geringen Maßes der mir verliehenen Kraft, oft getröstet und aufgerichtet hat und das in mehr als einer Beziehung vortrefflich gerade auf ein Werk wie das meinige sich anwenden läßt. Dies Lutherwort heißt: „Was wollen wir hier lange predigen und schulmeistern zum voraus? Lasset uns lieber zum Werk schreiten und angreifen fröhlich! Ihr aber wollet aufhorchen und nachthun, so wir gut Ding aufweisen; fehlen wir aber und treffen eins fälschlich, so mögen die andern es feiner fassen, damit wir auch was haben aufzumerken und nachzuthun. Muß doch einer des andern harren und braucht einer des andern, und darf keiner sagen: siehe, hier bin ich und habs alleine! Also auch wir."

Im Februar 1888.

Der Verfasser.

A.

Abblasen, eine schöne alte Sitte in deutschen Städten und Flecken, nach welcher der Stadtmusikus mit seinen Gesellen und Lehrjungen täglich morgens, mittags und abends, oder doch an Sonn- und Festtagen vom Kranze des Turmes der Hauptkirche oder des Rathauses herab einen Choral[1]) mit Zinken und Posaunen blies. Auch vaterländischen und lokalen Festen wurde durch Abblasen eines Chorals eine künstlerische Weihe gegeben, und bei Trauerfällen in angesehenen Familien kleinerer Städte eine sogenannte Trauermusik (der Choral in langsamerem Tempo und mit tieferer Intonation geblasen) gemacht. „Der Arbeiter im Felde hielt eine Weile den Pflug an, wenn die feierlichen Töne in die Stille der Morgenlandschaft hineinschallten; in der Werkstatt ward es auf Minuten ruhig, und manchem verzagenden Herzen sind bei dieser Musik urplötzlich die rechten Gedanken des Trostes aufgeleuchtet." Jetzt hat man dieses schöne Herkommen meist abgehen lassen, ohne daran zu denken, welch einen „tüchtigen Hebel zur musikalischen Erziehung des Volkes man mit der Turmmusik mutwillig weggeworfen."[2]) Am häufigsten dürfte das Abblasen noch in württembergischen Städten und größeren Dörfern anzutreffen sein. Hier hat es dann freilich auch zu einem bedauerlichen Mißbrauche Veranlassung gegeben: man nahm das Posaunenquartett vom Turme herunter auf den Orgelchor und ließ durch dasselbe den Gemeindechoral (neben der Orgel) begleiten, wodurch nicht nur die Singenden „zum Geschrei erzogen wurden, damit das Singen dem Blasen nichts nachgebe, sondern auch die unerquickliche Verschleppung des Gemeindegesanges erhalten, ja vermehrt" wurde.[3])

---

[1]) Auch andere Stücke, sogenannte Turmsonaten wurden abgeblasen; bei Kempe, Friedr. Schneider als Mensch und Künstler. Dessau 1859. sind im Verzeichnis der Werke Schneiders 12 Turmsonaten für zwei Tromp. u. drei Pos. aufgeführt. — Vgl. auch Chr. C. Rolle, Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik. Berlin 1784. S. 41.

[2]) Man sehe die treffliche Auseinandersetzung der Bedeutung eines „echten und gerechten Turmchorals" von W. H. Riehl in dem Abschnitt „Geistliche Gassenmusik" seiner Kulturstudien. Stuttg. 1862. S. 336. und Palmer, Evang. Hymnologie 1865. S. 331.

[3]) Vgl. Grüneisen, Die evang. Gottesdienstordnung in den oberdeutschen Landen. Stuttg 1856. S. 91–92.

Abstrakten sind Teile der Traktur der Orgel, die sich als Verbindungsglieder der Klaviaturen mit den Spielventilen unmittelbar an erstere anschließen und in ihrer Gesamtheit Abstraktur genannt werden. Die einzelne Abstrakte ist ein Stäbchen von leichtem, gewöhnlich gespaltenem Tannenholz, nicht ganz 1 cm breit und wenig über 1 mm dick, oder auch rund und von Lindenholz[1]) — die Pedalabstrakten selbstverständlich entsprechend stärker — und mittelst eines mit einem Schraubengewinde versehenen Drahtes und einer Schraubenmutter von Sohlleder an jede einzelne Taste der Klaviatur angeschraubt. An ihrem entgegengesetzten Ende befindet sich ein durch sie gezogener und mit Pergament überleimter Draht, der einen Haken bildet, mit dem die Abstrakte entweder in die Schleife (Öse) eines Winkels oder eines Wellenarmes eingehängt ist. Diesen Draht und seine Befestigung, die neuerdings durch an beiden Enden der Abstrakte übergeleimten Zwirn noch dauerhafter gemacht wird, nennen die Orgelbauer den Beschlag oder das Beschläg der Abstrakten. Je an der Stelle, wo die Manualabstrakten durch die Gabeln der Gabelkoppel (vgl. den Art.) durchgehen, ist in denselben ebenfalls ein mit Schraubengewinde versehener Draht eingesetzt, der an seinem obern Ende ein Mütterchen hat, durch welches die Gabel der Koppel wirkt. Nach der Entfernung der Klaviaturen vom Wellenbrett, und wo ein Spieltisch (vgl. den Art.) vorhanden ist, nach dessen Lage richtet sich die Länge der Abstrakten, die, wo sie längere horizontale Wege zu durchlaufen haben, durch hölzerne Rechen mit Traghäkchen geführt werden müssen. In großen Orgelwerken und bei entfernt liegendem Spieltisch sind außerdem oft mehrfache Übersetzungen der Abstrakten mittelst hölzerner oder metallener Winkel (vgl. den Art.), in die sie mit dem Beschlägdraht eingehängt werden, notwendig.[2])

A cappella, alla cappella, bezeichnet ursprünglich den Gesangstil, der von den Sängern der päpstlichen Kapelle zu Rom ausschließlich gepflegt wurde, d. h. den reinen Vokalstil, der durchaus strenge Behandlung der Dissonanzen, wie überhaupt strikte Befolgung der Regeln des Kontrapunktes verlangte. Vgl. P. Martini, Saggio fond. di Contrapp. 1773—75 II. S. 192. Die niederländischen Meister mittelalterlicher Tonkunst bildeten diesen Stil aus, die sogenannte römische Schule der Kirchenmusik führte ihn auf die Höhe seiner Entwicklung, und namentlich der Meister dieser Schule, Palestrina, hat in seinen Werken klassische Muster desselben hinterlassen. — In der älteren Kantate der evangelischen Kirche unterschieden die Musiker

---

[1]) Vgl. Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 176. H. Böckeler, Die neue Orgel in Aachen. 1876. S. 43 hält jedoch Weißtannenholz für besser als Lindenholz, weil es sich weniger wirft und dem Wurmfraß weniger ausgesetzt ist, als dieses.

[2]) Über eine neue, aus England importierte pneumatische Traktur, bei der Abstrakten, Wellen, Winkel u. s. w. fortfallen, vgl. eine Mitteilung von Schlag und Söhne zu Schweidnitz in Euterpe 1875. S. 125 f. und Urania 1875. S. 155. 156. Eine „Beschreibung der Mehmel'schen pneumatischen Traktur" bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 437—40.

des 17. Jahrhunderts einen schwächer besetzten und einen vollen Chor, und nannten letzteren capella. Vgl. Prätorius, Synt. mus. III. S. 113. Auch Seb. Bach folgt in seinen ältesten Kantaten noch teilweise diesem Brauche, z. B. in der Mühlhauser Ratswechselkantate zum 4. Febr. 1708. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. S. 3—54. vgl. Spitta, Bach I. S. 342. — Jetzt wird obige Bezeichnung, allerdings streng genommen mißbräuchlich, auf jedes Gesangstück ohne obligate Instrumentalbegleitung angewendet, gleichviel ob dasselbe im strengen oder freien Stil geschrieben, ob es geistlichen oder weltlichen Inhalts sei.
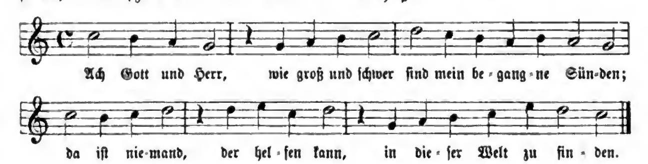
Accentus ecclesiastici, Kirchenaccente, die für den kirchlichen Lesevortrag des Liturgen (modus legendi choraliter) bestimmten einfachen Recitationsformeln; vgl. den Art. „Liturgischer Gesang."

Accidentalen, Accidentien, signa accidentia, die zufälligen chromatischen oder Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen: ♯ ♭ ♮ mit Bezug auf die ältere evangelische Kirchenmusik vgl. im Art. „Versetzungszeichen".

Ach Gott und Herr, Choral, der in zwei Formen vorkommt: a) in einer älteren, dorisch, bei Johann Jeep, Geistl. Psalmen und Kirchenges. Nürnb. 1607, und bei Joh. Herm. Schein, Kantional. Leipz. 1627. Blatt 427 a. Nr. 240:
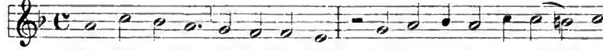


b) in neuerer Lesart in Dur, von Döring. Choralkunde 1865. S. 120 im polnischen Kantional des Petrus Artomius von 1638 gefunden; im deutschen evangelischen Kirchengesang erscheint diese zweite Form zuerst in Christoph Peter, Andachts-Zymbeln. Freyberg in Meißen 1655. S. 573. Nr. 177, und in Gottfried Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 518. Sie heißt:



Durch diese Umwandlung hat aber die Melodie von ihrem eigentümlichen Wesen und Wert unendlich viel und vielleicht mehr eingebüßt, als die meisten andern
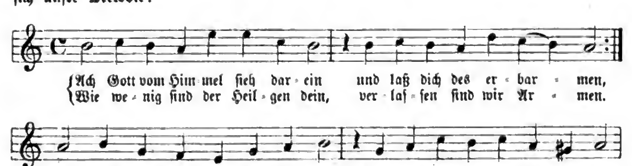
Melodien, denen man das Charakteristische dadurch abstreifte, daß man sie nach den Gesetzen der modernen Tonalität behandelte, ohne den alten Kirchentonarten, denen sie ursprünglich angehören, Rechnung zu tragen. Neuere Bearbeiter von Ch.-BB. haben diesen Übelstand dadurch anerkannt, daß sie ihn auf verschiedene, mehr oder weniger glückliche Weise zu beseitigen suchten. So giebt, um nur einige anzuführen, z. B. Chr. H. Rinck, Ch.-B. für ev. Kirchen. 1836. Nr. 144 u. 145, zwei Harmonisierungen, indem er unter Nr. 145 Melodie und Harmonie einfach aus Dur in Moll überträgt; A. Mühling, Ch.-B. Magdeb. 1842, hat ohne Änderung der Melodie eine zweite, dem Text angemessenere Harmonisierung, und A. G. Ritter, Vollst. Ch.-B. 1848, stellt neben die neue die ältere Form aus dem Cant. sacrum. Gotha 1648. Hier steht Teil II. Nr. 111 auch noch eine wertvolle Parallelmelodie von Melchior Franck (vgl. den Art.); sie heißt:
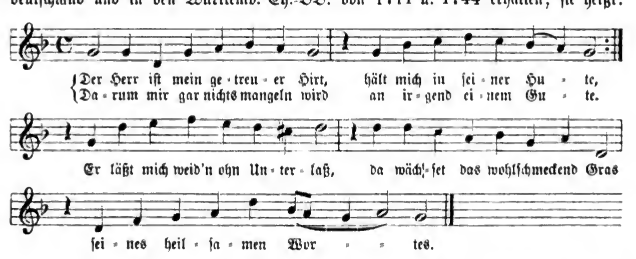




In der Mitte der Kantate „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?" zum 19. Sonntag nach Trinitatis hat Seb. Bach die zuerst gegebene Melodie in ihrer späteren kirchenüblichen Form, mit der vierten Strophe des Liedes („Solls denn so sein, daß Straf und Pein") als Text, zu einem vierstimmigen Satze benutzt, „der an modulatorischer Kühnheit das Unglaubliche wirklich macht" (Spitta, Bach II. S. 566). Vgl. Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 48.

Ach Gott vom Himmel sieh darein, eine der Urmelodien der evangelischen Kirche. Das Lied, nach dem 12. Psalm 1523 von Luther gedichtet, erschien erstmals im sogenannten Achtliederbuch, Wittenb. 1524, jedoch noch ohne eine eigene Weise, mit Vorzeichnung der Melodie „Es ist das Heil uns kommen her." Dagegen findet sich unsre Melodie:





noch im selben Jahre 1524 in den beiden Erfurter Enchiridien: „Eyn Enchiridion oder Handbuchlein, eynem ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zu haben ...." Am Schluß: „Gedruckt zu Erffurd, yn der Permenter Gassen, zum Ferbefaße. MDXXIIII." Nr. 12 und: „Enchiridion Oder eyn Handbuchlein geystlicher Gesenge vnd Psalmen ..." Am Schluß: „Gedruckt zu Erffordt zcum Schwartzenn Horne, bey der Kremer brucken." MDXXIIII. Jar. Bl. IVb. Nr. 12 — und dann in folgenden G.=BB. der Reformationszeit: Klugsches G.=B. 1535. Bl. 42b. Ausg. von 1553. Bl. 54a. Babstsches G.=B. 1545. I. Teil. Nr. 22. — Daß Rittelmeyer, Die evang. Kirchenliederdichter des Elsaß. Jena 1856, recht habe, wenn er nach Döring, Choralkunde. S. 32, Anm. für die Weise, die sich allerdings auch schon im Straßb. Teutsch Kirchen ampt. 1525. Bogen C. Bl. 1 findet, Straßburger Ursprung in Anspruch nimmt, ist nach dem ersten Auftreten derselben kaum wahrscheinlich; auch von Luther, dem man sie noch öfters zugeschrieben findet, kann sie, wie Gläveke, Gesangbuchführer. Rostock 1872. S. 584 richtig bemerkt, nicht wohl sein, da sonst Walther nicht im selben Jahre für sein Chorbüchlein eine neue Melodie für das Lied erfunden haben würde. — Diese Walthersche Weise (g g d g ab c a g hypodorisch) ging im Straßb. Gros Kirchen G.=B. 1560 auf das Lied „Der Herr ist mein getreuer Hirt" über und hat sich mit diesem in Norddeutschland und in den Württemb. Ch.=BB. von 1711 u. 1744 erhalten; sie heißt:



Zwei weitere Melodien, die in der Reformationszeit zu unsrem Liede hervortraten, aber bald auf andere Lieder übergingen, verzeichnet Lauxmann bei Koch VIII. S. 526. — Eine treffliche Choralkantate zum zweiten Sonntag nach Trinitatis über „Ach Gott vom Himmel sieh darein" von Joh. Seb. Bach ist nach den Originalen veröffentlicht in der Ausg. der Bach=Ges. I. Nr. 2. Kl.=A. Leipzig, Peters. — Dieselbe ist durch einen motettenartigen Choralchor eingeleitet, der auch als selbständige Motette verbreitet wurde. Vgl. Spitta, Bach II. S. 429 u. 430. S. 438. Auch

Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 149 teilt diesen Choralchor mit. Außerdem benutzte Bach die Melodie nochmals als einleitenden Choralsatz der Kantate „Schau lieber Gott, wie meine Feind" zum Sonntag nach dem Neujahr (2. Jan. 1724). Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 230. Daß Mozart für den Gesang der Geharnischten im zweiten Finale der Zauberflöte (Part. S. 286 ff.) unsere Melodie benutzt hat, ist bekannt.

Ach Gott, wie manches Herzeleid, zwei Choralkantaten von Seb. Bach: Nr. 1 C-dur, zum Sonntag nach dem Neujahr (4. Jan. 1733); sie erhielt wegen des durchgehenden Gegensatzes von Klage und Trost in ihrem Inhalt den Titel „Dialogus", und benutzt die erste Strophe des obigen Liedes im ersten Satz, die zweite Strophe von „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" im Schlußchoral. Vgl. Spitta, Bach II. S. 293. Ausg. der Bach-Ges. XII². Nr. 58. — Nr. 2 A-dur, zum zweiten Sonntag nach Epiphanias über den Choral „O Jesu Christ, meins Lebens Licht," mit Strophe 18 („Erhalt mein Herz im Glauben rein") von „Ach Gott, wie manches Herzeleid" als Schlußchoral. Ausg. der Bach-Ges. I. Nr. 3.

Ach Herr mich armen Sünder, Choralkantate zum dritten Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach, mit dem Choral „Herzlich thut mich verlangen" zu Strophe 6 („Ehr sei ins Himmels Throne") aus dem im Titel genannten Liede als Schluß. Dies Werk ist im Original bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden und nur aus einer Abschrift von 1803 bekannt.
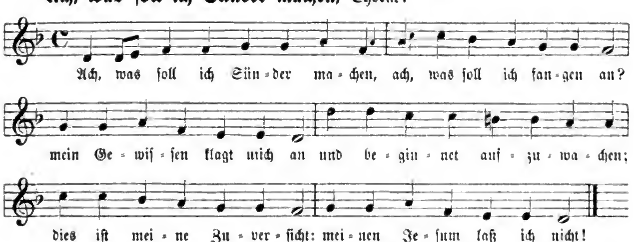
Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe, Kantate auf den 20. Sonntag nach Trinitatis (3. November 1715 zu Weimar) von Seb. Bach, über das Evangelium vom Könige, der seinem Sohn Hochzeit machte, Matth. 22, 1—14. Den Schlußchoral bildet eine von Bach aus den Weisen: „Herr ich habe mißgehandelt" und „Jesu, der du meine Seele" herausgebildete Melodie zur siebenten Strophe von „Alle Menschen müssen sterben". (Vgl. den Art.) Spitta, Bach I. S. 548. II. S. 595. Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 159. S. 121.

Ach lieben Christen seid getrost, Choralkantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach, zu dem Choral „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" mit dem im Titel genannten Liede, dessen achte Strophe („Der Himmel und auch die Erden") den Text des Schlußchorals bildet. Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 114.

Achtfüßig, Achtfußton, sind technische Ausdrücke im Orgelbau, von denen ersterer die theoretische, nur mehr oder weniger annähernd wirkliche Länge einer Gattung offener Labialstimmen, — der zweite die Tongröße der mit diesen an solcher übereinstimmenden Gedackte und Rohrwerke der Orgel bezeichnet. Man nennt: 1. achtfüßige Stimmen alle offenen Labial- oder Flötenstimmen, deren tiefster Ton, das große C, durch eine Pfeife hervorgebracht wird, die ohne den Pfeifenfuß nur vom Kern an gerechnet, einen Pfeifenkörper von theoretisch acht Fuß (2,4 m)

Länge hat. Für die wirkliche Länge der Pfeifenkörper ist selbstverständlich die Mensur der einzelnen Register von absolut bedingendem Einfluß. Alle Pfeifen, welche zur Reihe einer C-pfeife von acht Fuß Länge gehören, bilden zusammen ein achtfüßiges Register, eine achtfüßige Stimme. Weil diese Register an Tongröße mit der menschlichen Stimme übereinkommen, nannte man sie früher auch Äquale oder Äqualstimmen (vgl. den Art.). — Man nennt: 2. Stimmen oder Register im Achtfußton: a) die gedeckten Stimmen oder Gedackte, welche die Tongröße einer offenen Stimme von acht Fuß Pfeifenlänge haben, und deren Bau auf die akustische Thatsache sich gründet, daß eine gedeckte Pfeife von bestimmter Länge eine Oktave tiefer stimmt, als eine offene von gleicher Länge (vgl. den Art. Gedackt) und daher ein Gedackt mit Achtfußton nur einen Pfeifenkörper von vier Fuß Länge verlangt; b) die Rohrwerke oder Zungenstimmen, welche ebenfalls die Tongröße eines achtfüßigen offenen Registers haben. Weil diese Stimmen entweder gar keine (z. B. Äoline, Physharmonika), oder doch nur sehr wenig ihrer Tongröße entsprechende Pfeifenkörper (kleine Schallbecher, wie die Regale) haben, so können sie nur nach ihrer Tongröße bezeichnet werden. — Eine Orgel, in der die größte Pfeife des Hauptmanualregisters (Prinzipal) acht Fuß Länge hat, nennt man ein achtfüßiges Werk; die alten Orgelbauer nannten ein solches eine halbe Orgel.
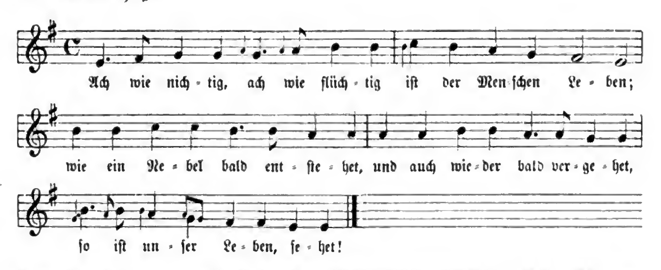
Ach, was soll ich Sünder machen, Choral:



der sich zuerst als weltliche Weise zu dem Text „Sylvius ging durch die Matten" in Enoch Gläsers (Prof. der Rechte zu Helmstädt, geb. 1628, gest. 1668) „Schäffer-Belustigung, oder zur Lehr und Ergetzlichkeit angestimmter Hirthenlieder, Erstes und anderes Buch. Nebenst zugehörigen Melodeyen, ausgefärtiget von Enoch Gläsern, aus Schlesien." Altorf. 1653. Zweites Buch. Nr. 28, dann mit katholischem geistlichem Text und als „bekannte Melodie" bezeichnet in Joh. Angelus' „Heilige Seelenlust" 1657 findet. In den evangelischen Kirchengesang kam diese Weise durch Johann Flitner, der sie 1661 in seinem „Himmlisch Lustgärtlein" Teil V mit dem besondern Titel: „Suscitabulum Musicum, d. i. Musikalisches Weckerlein" rc. Greiffswald 1661. Zugabe S. 463, für sein obenstehendes Lied verwendete und

mit einem dreistimmigen Tonsatz versah. Ihm wurde sie deswegen, nachdem man sie längere Zeit Andreas Hammerschmidt zugeeignet hatte, nach v. Winterfelds Vorgang allgemein als Erfinder zugeschrieben (noch Döring, Choralkunde S. 103 hat: „von ihm wahrscheinlich“ und weist auf Ludw. Erk, Euterpe 1852 hin) bis man neuerdings ihre eigentliche Quelle fand.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, oder ursprünglich, wie auch noch Seb. Bach hat „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“, Choral, dessen Weise vom Dichter des Liedes Michael Frank (vgl. den Art.) selbst erfunden und mit demselben in einem Einzeldruck „Drei christliche Lieder,“ Koburg 1652, zuerst veröffentlicht wurde. Die Melodie heißt:



Frank nahm sie mit dem Liede in sein „Geistliches Harpffenspiel“, Kob. 1657, auf und von da ging sie in die Kirchen-G.-BB. und in den allgemeinen Kirchengebrauch über. Die ersten G.-BB., welche sie enthalten, sind: das Lüneburger G.-B. 1661. Nr. 370. S. 349, und Joh. Crügers Praxis piet. mel. Ausg. 1661. Nr. 530. S. 815.[1]) — Seb. Bach hat das Lied und seine Melodie in einer trefflichen Choralkantate für den 24. Sonntag nach Trinitatis behandelt mit Strophe 13 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Menschen Sachen“ als Schlußchoral. Vgl. Ausg. der Bach-Ges. V. Jahrg. Kirchen-Kant. Bd. III. Nr. 26. — Eine Bearbeitung dieser Kantate von Robert Franz erschien in Part., Kl.-A. u. Stn. bei Leuckart in Leipzig.

[1]) Noch immer sind manche Forscher im Zweifel, ob die Melodie wirklich Frank angehört; Erk, Ch.-B. Berl. 1863. S. 241 sagt nur: „angeblich von Frank gedichtet und komp.,“ Döring, Choralkunde 1865. S. 110 schreibt sie nach Winterfelds Vorgang bestimmt ihm zu; Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 369 haben: „soll schon in Mich. Franks Geistl. Harpffenspiel. Kob. 1657, vorkommen;“ Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 29 behauptet: „Die von Frank selbst seinem Liede beigegebene Melodie ist nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Die jetzt übliche Melodie ist von Joachim v. Burck“ — ohne jedoch irgend welchen Beweis hiefür beizubringen, was doch um so notwendiger gewesen wäre, als die Mel. dann ursprünglich einem älteren Liede angehört haben müßte. — Durch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 45 u. 221a ist Frank als Erfinder sicher festgestellt.

Actus tragicus — „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit," Kantate von Joh. Seb. Bach, die seit ihrem Bekanntwerden mit vollem Recht eines seiner beliebtesten Werke geworden ist. Nach Spitta, Bach I. S. 451—52 ergiebt sich „aus dem Inhalt ihre Bestimmung für die Totenfeier eines wahrscheinlich schon bejahrten Mannes . . . Vielleicht galt die Kantate dem letzten Rektor der Weimarischen Schule vor deren Reorganisation, dem Mag. Philipp Großgebauer, dessen Tod in das Jahr 1711 fällt," wäre also in diesem Jahr zu Weimar komponiert worden. — Ausgaben: Kirchenmusik zu vier Singstn. von Joh. Seb. Bach. Herausgeg. von A. B. Marx. Part. Bd. II. Nr. 6. Bonn, Simrock. — Bearbeitung von Robert Franz. Breslau, Leuckart. I. Serie der Kantaten. Nr. 10. Part., Stn., Kl.-A. — Ausg. der Bach-Gesellsch. 23. Jahrg. 1876. Kr.-K. Bd. 11, Nr. 106. — Kl.-A. von Hugo Ulrich. Leipz. Peters.

Acuta (sc. miscella) ist der lateinische Name für eine Mixturstimme der Orgel, den „Scharf". Vgl. den Art.

Adam von Fulda, Adamus a Fulda, ein für die Musikgeschichte wertvoller Schriftsteller, der um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts blühte. Er schrieb eine Abhandlung „De musica", die er unter dem 9. November 1490 einem Juristen Joachim Lautaler widmete und die Gerbert in seine Script. ecclesiast. Tom. III, S. 329—381 aufnahm. Glarean, der A. „Francum germanum" nennt, hat uns im Dodecachordon. 1547. lib. III, S. 261—263 eine vierstimmige Motette „O vera lux et gloria" von ihm aufbewahrt und rühmt dieselbe als „cantionem elegantissime compositam ac per totam germaniam cantissimam." Ein Urteil über diese Mottete vgl. bei Ambros, Gesch. d. Mus. III. S. 366. Mit Bezug auf ein Kirchenlied: „Ach hülp my leidt vnn sinnlick klag," sowie hinsichtlich der Unterzeichnung der Schmalkaldischen Artikel wird dieser Adam von Fulda noch immer mit Adam Kraft (Crato) genannt Adam von Fulda, einem namhaften hessischen Theologen der Reformationszeit, verwechselt.[1]) Dieser war 1493 zu Fulda geboren und starb am 9. September 1558 zu Marburg. Das obengenannte Lied dichtete er nach einem weltlichen Kunstliede um (vgl. Wackernagel, Kirchenl. II, S. 1081. Nr. 1314, 1315. Ders. Bibliogr. S. 104 u. S. 466); es ging in viele G.-BB. der Reformationszeit über, konnte sich aber seiner künstlichen Form wegen nicht halten und verschwand mit Ablauf des 16. Jahrhunderts.

---

[1]) Beide sind schon bei Walter, Mus. Lex. 1732, dann bei Gerber, Neues Lex. I. S. 13. Schilling I. S. 56. Bernsdorf I. S. 57. Fétis I. 1860. S. 13. 14. Mendel I. S. 34 u. v. Dommer, Allg. deutsche Biogr. I. S. 44 verwechselt; die neueren folgten dabei wahrscheinlich dem Vorgang Gödekes im „Grundriß". — Über Adam Kraft vgl. man: Ernst Ranke, Das Marburger G.-B. von 1549. Marb. 1862. Vorrede S. XLII ff. und Koch, Gesch. des K.-L. I. 1866. S. 289—93.

Adjuvanten sind Gehülfen des Kantors und Organisten, die in kleineren Städten oder Landgemeinden als Sänger oder Instrumentalisten bei der Kirchenmusik mitwirken. Namentlich in Thüringen und andern mitteldeutschen Landen ist es althergebrachte Sitte, daß musikkundige Gemeindeglieder sich beim Kirchenchor mithelfend beteiligen, wofür sie an manchen Orten auch eine Belohnung erhalten. Vgl. Spitta, Bach I. S. 221. II. S. 138 f. u. S. 867. Anm.

Adlung, Mag. Jakob, Professor am Gymnasium und Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, ein musikalischer Schriftsteller, dessen Werke namentlich für die ältere Geschichte des Orgelbaues von Wert sind. Er war am 14. Januar 1699 zu Bindersleben bei Erfurt geboren, besuchte 1711—1720 die Schulen zu Erfurt, und studierte 1721—23 an der dortigen, 1723—27 an der Universität zu Jena Philologie, Philosophie und Theologie. Schon als Knabe hatte er bei seinem Vater, der Kantor u. Organist in Bindersleben war, auch musikalische Studien gemacht, die er dann in Erfurt namentlich unter der Leitung des Organisten Reichardt, der ihn 1711 in sein Haus aufgenommen hatte, sowie in Jena eifrig fortsetzte. Im Dezember 1727 wurde ihm als Nachfolger Heinrich Buttstetts der angesehene Organistendienst an der Predigerkirche zu Erfurt übertragen; daneben gab er Musikunterricht und baute Klaviere. Als aber am 21. Oktober 1736 sein Haus abbrannte und dabei auch seine Musikalien, Bücher, Manuskripte und sein Instrumentenmacherwerkzeug zu Grunde gingen, wendete er sich mehr der Lehrthätigkeit zu, habilitierte sich 1741 an der Universität und übernahm 1744 auch eine Professur am Ratsgymnasium. Diese Ämter und seinen Organistendienst behielt er bis an seinen Tod, der am 5. Juli 1762 erfolgte. Seine beiden Hauptwerke sind: „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit.“ Erfurt 1758. 8°. 2. Ausg. von Joh. Adam Hiller. Leipz. 1783, und „Musica mechanica organoedi“ mit Anmerkungen herausgeg. von Joh. Lorenz Albrecht. Berl. 1768. 4°.

Äoline, Klaväoline, ein erst in neuerer Zeit aufgekommenes und häufiger verwendetes Orgelregister, das seinen Namen wohl daher hat, daß es die säuselnden Klänge der sogenannten Äolsharfe nachahmen soll. Es wird auf zweierlei Art gebaut: a) als Zungenstimme, die eine weicher intonierte Physharmonika (vgl. den Art.) ist, und daher wie diese einschlagende Zungen von Argentan ohne Schallbecher hat, und mit 16 und 8 Fußton vorkommt;[1]) b) als Labialstimme mit Körpern von Zinn und so gebaut und intoniert, daß sie die feinste und zarteste

[1]) In der Orgel im Dom zu Bremen setzte Joh. Friedr. Schulze 1850 eine „Physharmonika 8′“ im UW. und eine „Äoline 8′“ im OW., unterscheidet beide also nicht in Bezug auf Tongröße, sondern nur in Bezug auf Intonation; Haas in der Orgel des Münsters zu Basel hat „Physharmonika 16′“ und „Physharmonika 8′“ nebeneinander, ohne letztere Stimme als „Äoline“ zu bezeichnen.

unter den Stimmen mit Zinnkörpern darstellt.[1]) Als Labialstimme kommt sie fast ausschließlich nur mit 8 Fußton vor. —

Äolisch, aeolius modus, mit seinem Plagalton Hypoäolisch der neunte und zehnte Kirchenton. Dieser Modus, der Typus der modernen Molltonart, wurde erst durch Glarean 1547 in das System der Kirchentöne eingeführt. Zwar war er in der Praxis längst vorhanden,[2]) aber er galt als transponiertes Dorisch, obwohl er von diesem wesentlich verschieden ist, weil er nicht die erste, sondern die zweite Quartengattung (mit dem Halbton zwischen der 5. und 6., nicht zwischen der 6. und 7. Stufe, wie das Dorische) hat;[3]) allein da auch im Dorischen in manchen Fällen die große Sext um eine halbe Tonstufe erniedrigt (d. h. ♮ in ♭ verwandelt) wurde,[4]) so verschwand dieser Unterschied für die ausführenden Sänger, und die Tonreihe des Dorischen wurde dadurch der des Äolischen gleich. Glarean aber wies nun nach, daß auch auf dem Tone a als Grundton ein eigener authentischer Modus errichtet und aus demselben ein Plagalton abgeleitet werden könne. Damit war das Äolische als neuer, für sich bestehender Kirchenton festgestellt, galt aber namentlich in seiner Verwendung als Modus in der Psalmodie noch lange als Tonus peregrinus (irregularis).[5])

---

[1]) So wird sie hauptsächlich von Walcker und seinen Schülern gebaut und ist unter den Stimmen mit Zinnkörpern Pendant zu „Harmonika" (vgl. den Art.) unter den Stimmen mit Holzkörpern.

[2]) Glarean, Dodecach. Lib. II. cap. XVII. De aeolis modo. S. 104 meint sogar, daß das Äolische eigentlich der wahre älteste Kirchenton sei: „modus Aeolius . . . vetus quidem, sed multis annis nomine exulans" und weiter: „ut cum primi Ecclesiastici Romae cantus ad vulgi aureis demodulandos conceperint, hunc modum primum usurparint."

[3]) Glarean a. a. O. S. 104. 105 macht ausdrücklich hierauf aufmerksam: „. . . non tam facit diapente re-la cum Dorio communis, quippe quae utrosque concludit modos, quam diatesseron mi-la, superne huic modo (sc. Aeolio) annexa, mire auribus grata, cum in Doris sit re sol. . . . Finalis ejus est in A, quanquam etiam D, si quidem in b clavi est fa, quod nunc usus obtinuit, ut in aliis quoque modis. Ea tamen res efficit, ut apud ignaros, quo pacto modorum systemata natura distinguerentur creditus sit hic modus Dorius, et vulgus cantorum etiam num in ea est opinione."

[4]) Vgl. bei Ambros, Gesch. der Musik III. S. 90 eine Stelle aus des Fra Angelico da Picitono Fior angelico di musica. Kap. 48, wo besonders der Anfang der Hymne „Ave maris stella" als Beispiel für diese Veränderung des Dorischen angeführt wird.

[5]) Lukas Lossius, Erotem. mus. pract. 1590 sagt hierüber: „Est adhuc Tonus qui vocatur peregrinus, non quod Peregrinorum sit, sed eo quod in concentibus nostris rarus admodum et peregrinus sit, ita dictus, quia non nisi in Psalmo: In exitu Israël, ejusque Antiphona: nos qui vivimus usurpatur" — und Sethus Calvisius, Exercit. mus. duae. Lips. 1600. S. 33: „. . . vulgo Peregrinus Tonus, quae appellatio ipse contigisse videtur ex versu nono Psalmi sexagesimi primi: Extraneus factus sum fratribus meis, et filiis matris meae peregrinus. In vulgaribus enim Musicis libellis hic versus intonationi hujus Modi olim subscribi et exempli loco proponi solitus fuit." Vgl. über den Tonus peregrinus auch Wollersheim, Theor.-prakt. Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesangs. 2. Aufl. Paderborn 1858, S. 132. 152 und Haberl, Magister choralis. 3. Aufl. Regensburg 1870. § 32.

Seine Tonreihe stellt sich in ihren beiden Hauptformen, authentisch und plagal und deren Versetzungen nach Glarean, Dodecachordon. 1547. S. 83 folgendermaßen dar:
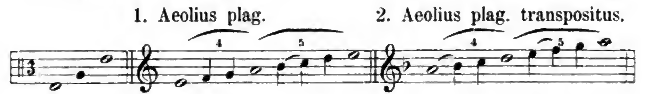
a) Aeolius regularis.

1. Aeolius auth. 2. Aeolius auth. transpositus.



b) Hypoaeolius regularis.

1. Aeolius plag. 2. Aeolius plag. transpositus.



Doch ist hier gleich zu bemerken, daß beim Äolischen die Lage der Tonika für plagale Melodieen an sich schon ganz bequem ist und daher Versetzungen kaum notwendig waren, die denn auch in der Praxis nur in wenigen Fällen vorkamen. — Der Final- oder Schlußton der Tonart ist A, ihre Dominante E; ihre charakteristischen Melodietöne sind die kleine Terz, die es mit dem Dorischen gemein hat, und die kleine Sext, durch die es sich von diesem unterscheidet. Bezüglich seines harmonischen Inhalts hat das Äolische: auf der Tonika den Dreiklang a c e, auf der Terz c e g, auf der Quart d f a, auf der Quint e g h, und auf der Sext f a c, im ganzen drei weiche und zwei harte Dreiklänge. Als besonders charakteristische Modulation hat es die vom Tonikadreiklang nach dem großen Dreiklang der Septime, und unterscheidet sich dadurch sowohl vom Dorischen, als vom modernen A-moll, die beide diese Modulation nicht haben können, weil sie die Septime bei aufsteigender Bewegung erhöhen. — Von Chorälen, die der äolischen Kirchentonart angehören, seien beispielsweise genannt: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" — „Herr ich habe mißgehandelt" — „Nun komm der Heiden Heiland" — „Nun sich der Tag geendet hat" (gewöhnlich von a auf g versetzt) — „Verleih uns Frieden gnädiglich" — „O Traurigkeit" u. a.

Äquale, Äqualstimmen, sind solche Orgelstimmen, die der menschlichen Stimme an Tonhöhe oder Tongröße gleich sind, d. h. die achtfüßigen Stimmen. Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellmeister. 1740. S. 465. Anm. In älteren Orgelwerken findet sich die Tongröße der achtfüßigen Register gewöhnlich mit diesem Wort, statt mit „acht Fuß" angegeben, z. B. Äqualprinzipal, Äqualgemshorn, statt Prinzipal acht Fuß, Gemshorn acht Fuß u. s. w. Eine Orgel, die in ihrem Hauptmanual ein Prinzipal 8′ (also ein Äqualprinzipal) hatte, hieß daher Äqualprinzipal-Werk oder Halbwerk (vgl. den Art.). Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. cap. X.

Ärgre dich o Seele nicht, Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis (11. Juli 1723) von Seb. Bach; ein zweiteiliges Werk, „das an innerem Gehalt über die meisten vorhergehenden Kantaten hervorragt; die Recitative sind ausdrucksvoll, zum Teil tief ergreifend, die drei Arien überbieten einander an Tiefsinn und Innigkeit." Vgl. Spitta, Bach II. S. 189. 190. Der Schlußchoral ist „Es ist das Heil uns kommen her" mit der Strophe „Ob sichs anließ als wollt er nicht" als Text.

Äußere Stimmen, Außenstimmen, heißen in jedem mehrstimmigen Tonstück, sei es für Gesang oder für Instrumente geschrieben, die höchste und die tiefste der beteiligten Stimmen, denen gegenüber alle andern verwendeten Stimmen Mittelstimmen genannt werden. Im Vokalchor für gemischte Stimmen bilden Sopran und Baß, in dem für Männerchor der erste Tenor und zweite Baß, in Instrumentalkompositionen die höchste melodieführende Stimme und der Grundbaß die äußeren Stimmen. Die neuere homophone Musik hat namentlich im Choral den Sopran als eine der Außenstimmen zur melodieführenden gemacht, während in der ersten Zeit des evangelischen Kirchengesangs bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Lukas Osiander 1586) die von der polyphonen Vokalmusik herstammende Weise beibehalten und dem Tenor die Melodie gegeben wurde. Weil die melodischen und harmonischen Fortschreitungen der Außenstimmen bemerkbarer sind, als die der Mittelstimmen, so waren sie von jeher an strengere Regeln gebunden, als diese, und die alten Kirchenkomponisten haben besonders bei ihrer Melodiebildung diese Regeln sorgfältig beobachtet; ihre Choräle sind daher mit wenigen Ausnahmen[1]) frei von jeder unregelmäßigen Fortschreitung, jedem unsangbaren und namentlich dem Gemeindegesang unbequemen Intervall. Die neueren Choralkomponisten dagegen haben darauf nicht immer genügend acht gehabt, und Melodieschritte, wie sie z. B. in den in Württemberg vielgesungenen Knechtschen Chorälen vorkommen, sind weder kirchlich, noch einem schönen Gemeindegesang günstig. — Beim Chorgesang ist das numerische Verhältnis der Außenstimmen zu den Mittelstimmen wohl zu beachten, und es sind die Außenstimmen stets so zu besetzen, daß sie von den Mittelstimmen nicht gedeckt werden. Auch bei der Aufstellung des Chores, bei der selbstverständlich vor allem die Raumverhältnisse maßgebend sind, müssen die Außenstimmen so aufgestellt werden, daß ihr Standort ein hervorragender, akustisch günstiger sei.[2])

Agnus Dei, der Anfang der Textesworte des letzten Hauptabschnitts der Messe in der katholischen Kirche und daher in den Kirchentonwerken über den Meß-

---

[1]) Als solche Ausnahmen können z. B. gelten: der Tonschritt gis^1 — c^2, wie er in den Chorälen „Christ unser Herr zum Jordan kam" und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" in Seth. Calvisius Tonsätzen 1597 vorkommt, in neueren Ch.-BB. aber durch Verwandlung des gis in g beseitigt ist.

[2]) Ob daher Choraufstellungen, wie sie z. B. Merling. Der Gesang in der Schule. 1856. S. 85 u. 86 giebt, die richtigen seien, ist mindestens fraglich.

tert, den musikalischen Messen, der Name des letzten (fünften) Hauptsatzes derselben. Der Text ist dem Worte Johannis des Täufers, Ev. Joh. 1, 29: „Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt," nachgebildet und fand frühe Aufnahme in die kirchliche Liturgie. Schon in der griechisch-morgenländischen Kirche benutzt, führte Gregor d. Gr. die lateinische Übersetzung: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! dona nobis pacem! (in der Missa pro defunctis, dem Requiem: „dona eis requiem!") in die römische Kirche ein, wo das Agnus Dei anfangs vom Priester gesungen wurde. Papst Sergius I. (687 bis 701) nahm es in die Messe auf und verordnete, daß es während der Administration der Hostie vom Klerus und Volk gemeinschaftlich gesungen werde; und Papst Hadrian I., zu Karls d. Gr. Zeit, übertrug es dem Chor allein, dem es dann verblieben ist. Die dreimalige Wiederholung kam im 12. Jahrh. auf. — In der evangelischen Kirche erscheint das Agnus Dei schon im ersten Jahrzehnt der Kirchenverbesserung, zunächst niederdeutsch, als liturgisches Prosastück in den Kirchenordnungen und zwar erstmals in der Braunschw. K.-O. von Bugenhagen 1528. Bl. P. VIIIa und Q. Ib. Vgl. den Art. „Christe, du Lamm Gottes." Über die liedmäßige Bearbeitung des Agnus Dei und seine Melodie vgl. die Art. „Decius" und „O Lamm Gottes unschuldig."

Agricola, Martin, Kantor und Musikdirektor zu Magdeburg, ein bedeutender Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, auch Tonsetzer evangelischer Choralmelodien, war am 6. Januar 1486[1]) zu Sorau in der Nieder-Lausitz geboren. Da seine Eltern arm waren, sah er sich gezwungen, sein Talent für die „edle Fraw Musika" (— wie er selbst sagt) auf autodidaktischem Wege auszubilden. 1510 wandte er sich, um seinen Unterhalt zu suchen, nach Magdeburg, wo er zunächst Privatunterricht in der Musik und den Wissenschaften erteilte, bis er 1524 an der neueingerichteten Domschule als erster evangelischer Kantor angestellt wurde. Als solcher starb er am 10. Juni 1556. — Mehrere seiner Tonsätze über evangelische Kirchenmelodien finden sich in den Sammlungen von Georg Rhaw, Wittenb. 1544 (3 Nrn.) und Wolfgang Figulus, Wittenb. 1574 (1 Nr.). — Von seinen Tonwerken wurden gedruckt:

1. Melodiae scholasticae . . . Magdeb. 1512. — 2. Eyn kurtze deudsche Musika . . . Wittenb. 1528. — 3. Musica choralis deudsch. das. 1533. — 4. Deudsche Musika vnd Gesangbüchlein . . . Nürnberg 1540. —

Ungleich wichtiger aber sind seine musiktheoretischen Schriften, in denen er an Kraft und Reichtum der Sprache seinem Zeitgenossen Luther nachstrebt, und

---

[1]) Dies Datum giebt Koch, Gesch. d. Kirchenl. I. 1866. S. 461 ganz bestimmt, ohne jedoch seine Quelle zu nennen; während v. Dommer, Allg. deutsche Biogr. I. S. 50 nur sagt: „geboren um 1486." Fr. Gehring bei Grove, Dictionary, I. S. 44 hat: „born about 1500 at Sorall (?) in Lower Silesia" und fügt bei: „the assertion of his biographer Caspar that Agricola reached the age of seventy has misled all following writers as to the date of his birth."

die zu den wichtigsten Quellenwerken für die Musikgeschichte jener Zeit gehören. Auf seine „Musica instrumentalis“ gründet sich, neben Virdungs „Musika getutscht“ (1511) fast einzig unsre Kenntnis der Musikinstrumente des 15. und 16. Jahrhunderts[1]) und auch für die Geschichte der Entwicklung der Notenschrift sind seine Bücher unentbehrlich für die bezügliche Forschung.[2]) — Die wichtigsten dieser Bücher sind: „Musica instrumentalis deudsch.“ Wittenb. 1528 (weitere Ausgaben 1529. 1532 u. 1545). — „Musica figuralis deudsch, mit ihren zugehörenden Exempeln.“ [3]) Wittenb. 1532. — „Rudimenta musices.“ Wittenb. 1539. — „Scholia in musicam planam.“ Wittenb. 1540. —

Agricola, Johann, Motettenkomponist, war 1570 zu Nürnberg geboren und wurde um 1600 Schulkollege am Augustinergymnasium zu Erfurt, wo er sich noch 1611 befand. Von ihm erschienen: 1. Motetten mit 4—8 Stimmen. Nürnberg 1601. 4°. — 2. Cantiones de praecipuis festis . . . das. 1601. 4°. — 3. Motettae novae. das. 1611. 4°.

Agricola, Georg Ludwig, Kapellmeister und Komponist, der am 25. Oktober 1643 zu Großen-Forra bei Sondershausen geboren war. Er erlangte seine wissenschaftliche und musikalische Bildung auf den Gymnasien zu Eisenach und Gotha, sowie auf den Universitäten Leipzig und Wittenberg. In der praktischen Musik übte er sich in der Kapelle zu Sondershausen und wurde dann als Wolfg. Karl Briegels Nachfolger 1670 Kapellmeister in Gotha („auff Friedenstein“), wo er jedoch schon am 20. Februar 1676 starb, erst 33 Jahre alt.[4]) —

Von seinen Kompositionen wurden außer zwei Instrumentalwerken (Sonaten, Präludien ꝛc.) gedruckt: 1. Buß- und Kommunionlieder mit fünf und mehreren Stimmen gesetzt. Gotha 1675. 4°. — 2. Deutsche geystliche Madrigalien mit zwey bis sechs Stimmen. Gotha 1675. Fol.

---

[1]) Vgl. v. Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmus. im 16. Jahrh. Berl. 1878. S. 54 ff. S. 59 ff. 77 ff. 82 ff. 87 ff. 90. 94. 96. 109.

[2]) Mattheson, Ephorus. 1727. S. 124 schreibt A. irrtümlich das Verdienst zu, „die alte Tabulatur abgeschafft“ zu haben, und Gerber, N. Lex. I. S. 29. Schilling I. S. 90. Bernsdorf I. S. 94. Fétis I. S. 31. Mendel I. S. 73. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1870. S. 14 haben ihm sämtlich nachgeschrieben. Allein obwohl A. Mus. instr. Kap. V. Bl. 28 u. 29 für die Abschaffung der Lautentabulatur spricht, so will er dafür nicht etwa die Notenschrift, sondern nur die bessere Orgeltabulatur angewendet wissen; beide Tabulaturen waren auch noch lange nach ihm im Gebrauch, und noch Marpurg, Krit. Briefe 1759. I. S. 498 muß klagen: „Schade nur, daß die Lautenspieler in Absicht auf ihre Tabulatur noch immer Separatisten bleiben und sich nicht zur neuen Schreibart der Noten bekehren wollen. . .“

[3]) Dies übersetzt Fétis I. S. 31 in lächerlichem Mißverständnis mit „avec des exemples pour former l'ouïe.“

[4]) Vgl. den seiner Leichenpredigt angehängten Lebenslauf. Gotha 1677, mitgeteilt von Spitta, Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 35—38.

Ahle, Johann Rudolf, bedeutender Kirchenkomponist, welcher namentlich der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen geistlichen Arie Aufnahme in den Gemeindegesang verschaffte. Er war am 24. Dezember 1625 in der Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen geboren und kam 1643, achtzehn Jahre alt, auf das Gymnasium zu Göttingen, wo er den berühmten Rektor Georg Andreas Fabricius zwei Jahre lang zum Lehrer hatte. 1645 bezog er die Universität Erfurt, und machte sich hier auch als Musiker einen Namen, so daß ihm schon 1646 das eben erledigte Kantorat an der St. Andreaskirche daselbst angeboten, und als er sich weigerte, dasselbe anzunehmen, förmlich aufgedrungen wurde. Mit viel Fleiß und Treue unterzog er sich seinem Beruf und schrieb, um sich einen tüchtigen Sängerchor heranzubilden, eine Anweisung zum Singen (Compendium pro tenellis. Erfurt 1648). Ende 1654[1]) berief ihn der Rat seiner Vaterstadt Mühlhausen als Nachfolger Joh. Vockerrodts zum Organisten an der Hauptkirche zu St. Blasien daselbst. 1656 wurde er Mitglied des Rates und 1661 wählten ihn seine Mitbürger zum Bürgermeister, als welcher er dann „treulich mit jedem ihm anvertrauten Pfunde wucherte, so daß die bei ihm sich findende eigentümliche Verbindung zwischen tüchtigem, gesundem praktischem Sinne für die Verwaltung öffentlicher Angelegenheiten und zwischen warmer Liebe zur Kunst, der Verein ächt künstlerischen Selbstgefühls mit ungeheuchelter Demut, Ahle als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen seiner Zeit darstellt.“ Er starb am 8. Juli 1673, erst 48 Jahre alt, zu Mühlhausen. — Als Kirchenkomponist sehr fruchtbar, hatte A. zunächst das von Hammerschmidt geschaffene geistliche Konzert mit Erfolg und künstlerischer Einsicht weiter gepflegt, sich aber dann von dieser größeren Kunstform ab und der geistlichen Arie mit Vorliebe zugewandt. Diese war wesentlich ein- oder mehrstimmiges Strophenlied, mit instrumentaler Begleitung und instrumentalen Vor- und Nachspielen, von durchaus kleiner, kurzatmiger musikalischer Form; es zeigt sich in derselben das für die Vokalmusik der damaligen Zeit überhaupt charakteristische Streben, dem Textesworte im Ausdruck der Gefühle einer subjektiv-empfindsamen Frömmigkeit soviel als möglich nachzugehen und diesem Streben entsprechend, die süßeinschmeichelnde Melodie in den Vordergrund zu stellen, während die Kunst des vielstimmigen Satzes, der harmonischen Ausgestaltung der Melodie mehr und mehr zurückgedrängt wurde und nach und nach verschwand. Wenn bei dieser Richtung, von A. so wenig, als von irgend einem seiner Zeitgenossen, die frische kräftige Ursprünglichkeit der in einer großen, begeisterten Zeit entstandenen alten Kirchenweise mehr erreicht werden konnte, so wußte er in seinen von reicher Erfindung getragenen Melodien doch noch einen allgemeiner ergreifenden Ton anzuschlagen, der es erklärlich macht, wie von den 120 Liedsätzen, die sich in seinen Musikwerken finden, nicht nur eine ganze Anzahl in den

[1]) Spitta, Bach I. S. 331—338 hat gestützt auf amtliche Dokumente verschiedene seither umlaufende irrige Angaben über beide Ahle berichtigt. 1649—54 war Johann Vockerrodt Organist an St. Blasien.

Gemeindegesang übergehen, sondern auch 27 namentlich in Mühlhausen und dem übrigen Thüringen sich bis heute in demselben erhalten, und drei derselben Eigentum der gesamten deutschen evangelischen Kirche werden konnten.[1]) Diese drei Melodien sind: „Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist" („Gott ist getreu! sein Herz" ꝛc.) — „Seele, was ist schönres wohl" („Ruhe ist das beste Gut") — „Ja, er ist's, das Heil der Welt" („Liebster Jesu wir sind hier") — vgl. die betreff. Art. — Eine weitere Seite zu Ahles Künstlertum „bilden seine bisher unbekannt gebliebenen Leistungen in der Orgelkomposition, denen seine Fertigkeit als Orgelspieler entsprochen haben wird. In den Orgelchorälen, die meistens motettenhaft behandelt erscheinen, geht es freilich noch ziemlich planlos und willkürlich her, wie es die damalige Kindheit dieses Kunstzweiges erwarten läßt. Hin und wieder zeigen sich aber schon deutliche Ansätze der Pachelbelschen Form, und es ist belehrend und interessant zugleich, zu beobachten, wie hier einem deutlich vorschwebenden Ideal nachgeirrt wird, das, nachdem es einmal enthüllt war, so einfach und selbstverständlich erscheint, wie jede echte Wahrheit. Auch Ahles Fugen sind merkwürdige historische Denkmale. Die Form der Quintenfuge ist bei ihnen noch nicht zum vollen Durchbruch gekommen: bisweilen beantwortet sich das Thema erst in der Oktave und darnach in der Quinte, welche letztere Lage dann wieder eine Beantwortung in der Oktave nach sich zieht; es kommt auch wohl eine ganze Weile ausschließlich Oktavenbeantwortung vor. Engführungen gleich am Anfange sind beliebt, die Tonart schwankt zwischen alt und neu, die Pedalverwendung ist unregelmäßig und setzt sehr geringe technische Fertigkeit voraus. In der Polyphonie ist die Zweistimmigkeit vorherrschend, und es werden so geführte Partien gern in höherer und tieferer Versetzung wiederholt. Trotz aller Unentwickeltheit sind diese Orgelkompositionen ein Zeugnis von ernster und eindringender Beschäftigung mit dem Gegenstande und tragen ein unverkennbar instrumentales Gepräge."[2])

Von den Werken A.s sind hier aufzuführen: 1. Geistliche Dialogen mit 2, 3, 4 und mehr Stimmen. Erfurt 1648. — 2. Thüringischer neugepflanzter Lustgarten (26 geistl. Stücke). 2 Teile. Mühlh. 1657—58. — 3. Fünf Zehen neuer geistlicher Arien mit 1, 2, 3, 4 auch mehr Stimmen ꝛc. 1. Zehn, Mühlh. 1660. 2. Zehn, 1660. 3. Zehn, Sondersh. 1662. 4. Zehn, 1662. 5. Zehn, 1669. — 4. Zehn neue geistliche musikalische Konzerte. Mühlh. 1663. — 5. Fünfzehn neue geistliche Andachten. Mühlh. 1662. — 6. Fünfzig neue geistliche Andachten. Mühlh. 1664. (Eine Gesamtausg. von Nr. 5 u. 6 erschien 1676.) — 7. Zehn geistliche Chorstücke.

[1]) v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang II. S. 296—328 giebt ein „vollständiges, mit Liebe ausgeführtes Bild" der Thätigkeit A.s als Kirchenkomponist, in dem er freilich eigentlichen Gemeindegesang und kirchlichen Chorgesang nicht immer genügend auseinanderhält.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. S. 337. Die Orgelwerke A.s besitzt A. G. Ritter in Magdeburg, der sie aus einem Tabulaturbuche von 1675 kopierte. Spitta gebührt das Verdienst auf diese Seite von A.s Thätigkeit zuerst aufmerksam gemacht zu haben.

Sondersh. 1664. — 8. Zehn geistliche musikalische Konzerte. Sondersh. 1665. — 9. Geistliche Frühlingsluft. 12 neue geistliche Konzerte. Mühlh. 1666. — 10. Neuverfaßte Chormusik in 15 geistlichen Motetten. Mühlh. 1668.

Ahle, Johann Georg, der Sohn des vorigen, war 1650 geboren und unter der Leitung seines Vaters in der Musik, für die er besondere Anlagen zeigte, aber auch in den Wissenschaften gebildet worden, so daß er schon von 1672 an als Stellvertreter seines Vaters im Organistenamte fungieren und 1673 dessen Nachfolger werden konnte. 1680 wurde er von Kaiser Leopold I. „wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner vortrefflichen Wissenschaft in der edlen teutschen Poesie, wie auch seiner wahren und anmutigen Art in der belobten Music und deren netten Composition halber" (Gerber, N. Lex. I. S. 35) zum kaiserlichen Poeten gekrönt. Nachdem er als einer der fleißigsten Musikschriftsteller und Komponisten seiner Zeit eine bedeutende Anzahl von theoretischen und praktischen Musikwerken (die jedoch bei dem großen Brande zu Mühlhausen 1689 zum Teil vollständig zu Grunde gingen) veröffentlicht hatte, starb er am 2. Dezember 1706 und Johann Sebastian Bach wurde sein Nachfolger als Organist (1707—8). — Auch Johann Georg A. ist zwar ein bedeutendes Talent als Komponist nicht abzusprechen, wenn er auch nicht mehr an seinen Vater hinanreicht. Seine Behandlung der geistlichen Arie hatte aber kaum noch kirchlichen Wert, um so weniger als er auch allerlei weltlichen Schmuck, aus damaligen Tanzformen entlehnt, für dieselbe nicht verschmähte, und sie überhaupt nicht mehr „als Glied der Gemeinde und um mit derselben dem Gefühl der Gemeinde ein Stimme zu verleihen" schuf, sondern in rein subjektiver Empfindung aus den kleinsten Formen bildete. Nimmt man noch dazu, daß die geistliche Arie an sich schon „weder formell noch ideell die Bedingungen einer reicheren Entwicklung in sich trug", so wird es erklärlich, daß die Bahn, auf der er sich bewegte, zuletzt im Sande verlaufen mußte. — Was er als Organist geleistet, entzieht sich bis jetzt der Beurteilung, da man keine Orgelkompositionen von ihm kennt. —

Albert, oder **Alberti,**[1]) Heinrich, bedeutender Liederkomponist des 17. Jahrhunderts, Organist zu Königsberg und Mitglied des dortigen Simon Dachschen Dichterbundes. Er war am 28. Juni 1604 zu Lobenstein im Voigtlande geboren und sollte auf der Universität Leipzig die Rechtswissenschaft studieren, wendete sich jedoch bald der Musik, seiner Lieblingskunst, zu. Um sich in derselben weiter aus-

[1]) So nennt ihn schon Walther, Musik. Lex. 1732. S. 22; seit Gerber, N. Lex I. S. 47 sollte dies falsch sein; vgl. Schilling I. S. 124; Bernsdorf I. S. 154, Mendel I. S. 141, bis man neuerdings z. B. im Königsberger Taufbuch bei den Geburtseinträgen seiner Kinder „Henricus Alberti" gefunden und eruiert hat, daß er selbst im Stammbuch Valentin Thilos 1632 mit „Henricus Alberti, Lobensteinensis variscus" unterzeichnete. Vgl. Hollenberg, Deutsche Zeitschr. für christl. Wissensch. u. christl. Leben. Berlin 1859. Nr. 36 u. Koch. Gesch. d. K.-L. III. S. 191 Anm.

zubilden, ging er nach Dresden, wo der berühmte Heinrich Schütz, sein Oheim, sein Lehrer wurde. Nachdem er unter dessen Leitung seine Studien vollendet hatte, wandte er sich 1626 nach Königsberg in Preußen, wo er sich als Tonsetzer anfangs teilweise unter den Einfluß des Johann Stobäus (vgl. den Art.) begab, in seiner späteren Zeit aber fast nur noch die Liedform pflegte. Durch die schönen Gesänge, die er zu weltlichen und geistlichen Liedern schuf, zog er die Aufmerksamkeit der Gebildeten Königsbergs auf sich, so daß man ihm 1632 die angesehene Organistenstelle an der dortigen Domkirche übertrug, die er bis 1646 inne hatte.[1]) Ein früher Tod machte schon am 6. Oktober 1651 seinem reichen und ersprießlichen Wirken ein Ende.[2]) — Seine „Arien," 192 deutsche geistliche und weltliche Lieder, mit wenigen Ausnahmen von ihm selbst komponiert, sind ihrem Inhalte nach teils Gelegenheitsstücke: Hochzeits- und Grablieder, Huldigungsgesänge an hohe Personen oder für seine Freunde (Opitz, Dach, Roberthin u. a.) in der Weise wie jene Zeit es liebte, teils Lieder allgemeinen religiösen und weltlichen Charakters; — ihrer Musik nach Lieder, einstimmig mit Generalbaß, oder drei- und fünfstimmig, mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen versehen, — und ihr Komponist kann, wenn nicht geradezu „der Vater der noch jetzt gebräuchlichen Liedform," so doch „ein Liederkomponist fast schon nach modernem Begriff" genannt werden. — Aus diesen „Arien" gingen neun Melodien in den Kirchengesang der evangelischen Kirche über, und eine derselben: „Gott des Himmels und der Erden" (Arien V. Nr. 4 vgl. den Art.) wird demselben für immer angehören. Die übrigen sind:

„Was wilt du armes Leben" (Arien III. Nr. 4. Reinhard-Jensen, Ch.-B. für die ev. Kirchen der Prov. Preußen. 1828, Nr. 126). — „Ich bin ja Herr in deiner Macht," (Arien VII. Nr. 12, vgl den Art.). — „Einen guten Kampf hab ich" (Arien I. Nr. 3. Reinhard-Jensen,

[1]) „Organist an der Thumbkirche in der Churfürstl. Stadt Kneiphoff Königsberg" heißt er 1632—46; von 1647 ab erscheint sein Name ohne diesen Titel. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 229.

[2]) Walther, a. a. O. und Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 1—5 geben 1651 als A.s Todesjahr; als Todestag hat Walther den „10. Oktober," während Heerwagen, Litteraturgesch. des K.-L. I. S. 66 den „6. Oktober 1651" giebt, was von Cosack in Pipers Ev. Kalender, 1861. S. 196—203 bestätigt wird. Bei Gerber, a. a. O. findet sich zuerst 1668 als Todesjahr A.s und ihm folgen dann Rambach, Anth. II. S. 379. Schilling I. S. 124. Ersch u. Gruber, Encykl. II. S. 361 u. a., noch neuestens Kurtz, Lehrb. der Kirchengesch. II. 1874. S. 167 u. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 426. — Dommer, Allg. deutsche Biogr. I. 1875. S. 210 sagt: „sein Todesjahr ist nicht sicher anzugeben, doch muß er 1655 oder 1656 gestorben sein, denn aus dem J. 1655 kennt man noch Gelegenheitslieder von ihm" — allein schon auf dem Titel des VII. Teils der Arien, Ausg. von 1654 steht: „In Verlegung des Authoris Wittiben." Dr. Gehring bei Grove, Diction. I. 1878. S. 48 führt dies ebenfalls an, bringt aber dann gleichwohl als ganz neues Datum den „27. Juni 1657" als A.s Todestag, ohne jegliche Quellenangabe.

Ch.-B. Nr. 158. Jakob-Richter, Ch.-B. I. Nr. 96). — „Ich steh in Angst und Pein" (Arien IV. Nr. 5. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Nr. 69. Reinhard-Jensen, Ch.B. Nr. 164). — „Schöner Himmelssaal" (1649, Grablied für Ursula Jacobi; Reinhard-Jensen, Ch.-B. Nr. 174). — „Mein Dankopfer Herr ich bringe" (Arien I. Nr. 5. Winterfeld II. Nr. 64. Reinhard-Jensen, Ch.-B. Anh. Nr. 58. Jakob-Richter, Ch.-B. II. Nr. 979). — „O Christe, Schutzherr deiner Glieder" (Arien V. Nr. 5. Winterfeld II. Nr. 67. Reinhard-Jensen, Ch.-B. Anh. Nr. 89). — „Unser Heil ist kommen (Arien IV. Nr. 7. Reinhard-Jensen, Ch.-B. Anh. Nr. 4.)[1]) —

In denselben zeigt sich A. „als glücklicher Erfinder ansprechender Liedweisen für den geistlichen Gemeindegesang;" ihre harmonische Ausstattung und Behandlung im Stile seiner Königsberger Vorgänger liegt ihm nicht mehr besonders an, und wo er sie versucht, (wie z. B bei „Gott des Himmels und der Erden"), bleibt er „hinter Eccard und Stobäus weit zurück," weil bei einem kirchlichen Tonwerk „seine gesunde Ursprünglichkeit, natürliche Wärme und Innigkeit des Gefühls" kaum ersetzen konnte, „was an Stärke der Bildkraft und freier Beherrschung des Kontrapunkts ihm abging."[2])

Sein Arienwerk, das in verschiedenen Ausgaben und Nachdrucken weit verbreitet war, ist betitelt: „Arien etlicher teils geistlicher, teils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehrenlust dienender Lieder zum Singen und Spielen gesetzet . . .;" es erschien 1638—50 in folgenden einzelnen Teilen: I. Teil 1638, 7 geistl. u. 20 weltl. Ges. 2. Ausgabe 1642. 4. Ausg. 1652. — II. Teil 1640, 5 geistl. u. 13 weltl. Ges. — „seinem hochgeehrten Herrn Oheim," Heinrich Schütz, gewidmet. — 2. Ausg. 1645. 3. Ausg. 1651. — III. Teil 1640, 11 geistl. u. 19 weltl. Ges. 2. Ausg. 1645. 3. Ausg. 1651. — IV. Teil 1641, 8 geistl. u. 16 weltl. Ges. 2. Ausg. 1645. 3. Ausg. 1651. — Eine Gesamtausgabe dieser 4 Teile in Partitur erschien 1642. — V. Teil 1643, 8 geistl. u. 13 weltl. Ges. 3. Ausg. 1651. — VI. Teil 1645, 10 geistl. u. 14 weltl. Ges. 4. Ausg. 1652. — VII. Teil 1648, 12 geistl. u. 12 weltl. Ges. 2. Ausg. 1650. 3. Ausg. 1654. — VIII. Teil 1650, 13 geistl. u. 12 weltl. Ges. 2. Ausg. 1654.[3])

---

[1]) Melodie und Tonsatz dieser letzten Nr. sind von Antoine Boësset zu dem französischen Liede „Du plus doux de ses traits amour blesse mon coeur;" beide eignete A. seinem deutschen Liede an. Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. S. 78.

[2]) Daß er kein besonders starker Kontrapunktist war, erklärt A. selbst damit, daß er „weder von Jugend auf in dieser Kunst (der Musik) erzogen, noch jemals die Absicht gehabt, darvon Profession zu machen." Vgl. v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868, S. 327. Anm. 9.

[3]) Darnach enthält die Sammlung im ganzen 193 Nrn., während W. Tappert, Mus. Wochenbl. 1870, S. 17 nach dem Ex. der königl. Bibl. zu Berlin nur 190 Nrn. zählt, da dort Teil VII 25, Teil VIII aber nur 21 Nrn. enthält. Hier mag zugleich noch bemerkt sein, daß Tappert, a. a. O. S. 3, 17 u. 18 den noch allgemein verbreiteten Irrtum, als wäre die ursprüngliche Melodie zu „Ännchen von Tharau" von Heinrich Albert, durch die Mitteilung beseitigt, daß in allen Ausgaben (gleichviel ob Original oder Nachdruck) diese Melodie — Teil V Nr. 21 in der Überschrift ausdrücklich als „Aria incerti Autoris" bezeichnet ist.

Sämtliche acht Teile erschienen dann in einer Gesamtausgabe in Partitur. Königsberg, 1652. Fol.[1])

Auch die Vorreden zu den verschiedenen Teilen der Arien sind noch jetzt lesenswert; A. giebt uns in denselben „von seinen Wünschen und Bestrebungen Rechenschaft, teilt viel Unterrichtendes mit, und verstärkt noch die schon durch seine Melodien eingeflößte Zuneigung zu ihm durch Bescheidenheit, Einsicht und Achtung vor allem Höheren."[2])

Ein Tobias Albertus, auch Alberti genannt, entstammte möglicherweise derselben Familie, wie unser Heinrich Albert, er war 1609—11 Kantor zu Mühlberg gewesen und wirkte darauf als solcher unter besonderer Anerkennung 1614—18 zu Torgau.[3]) —

Alberti, Johann Friedrich, hervorragender Organist und Tonsetzer, der am 11. Januar 1642 zu Tönningen in Schleswig geboren war. Er besuchte das Gymnasium zu Stralsund und studierte dann zu Rostock Theologie, zu Leipzig Rechtswissenschaft. In Leipzig trieb er unter der Leitung seines Landsmanns Werner Fabricius, Organist an St. Nikolai, mit Eifer und Erfolg auch musikalische Studien, bildete sich zum tüchtigen Organisten aus und wurde als solcher am Dom zu Merseburg angestellt. Von hier ging er 1676 nach Dresden und machte bei dem Kapellmeister Vincenzo Albricci, den er schon in Stralsund kennen gelernt hatte, noch weitere Studien in seiner Kunst, um dann in Merseburg eine so bedeutende Thätigkeit als Kirchenkomponist zu entfalten, daß er sich den Ruf erwarb, neben seinem Altersgenossen Joh. Christoph Bach u. a., einer der besten Meister seiner ganzen Zeit zu sein. 1698 mußte er infolge eines Schlaganfalls, der seine rechte Seite lähmte, sein Amt aufgeben, starb aber erst am 14. Juni 1710. — Von seinen kirchlichen Vokalwerken war bis jetzt nichts wieder aufzufinden, dagegen haben sich verschiedene Orgelkompositionen von ihm erhalten.[4]) —

[1]) Der verdiente Kantor Ambrosius Profe zu Breslau besorgte eine Handausgabe der sechs ersten Teile der Albertschen Arien in zwei Oktavbänden, Leipz. und Brieg, 1657 — „weil die schönen Lieder oder Arien des H. Albert zwar vor 11 Jahren in öffentlichem Druck und in Folio zu finden gewesen, die Exemplaria aber ganz abgangen, wie auch, daß man fast keins mehr habhaft werden mag, und doch von vielen Leuten geticht und, wiewohl vergeblich gesucht werden."

[2]) Vgl. Vorrede zu C. Banck, Deutscher Liederkranz aus dem XVII. Jahrh. für 1 Singst. mit Pianof. Leipzig 1865, wo verschiedene Gesänge A.s und einiger andern der Gegenwart neu zugänglich gemacht sind.

[3]) Vgl. Bertram, Chronik der Stadt Mühlberg. Torgau 1865. S. 42 und Dr. Otto Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. S. 17.

[4]) Spitta, Bach I. S. 98 u. 99 bespricht einige dieser „vortrefflichen" Orgelstücke, die ihm in einer Handschrift Walthers vorlagen. G. W. Körners „Orgelvirtuos" Nr. 65 enthält eines derselben. — Nach Fétis, Biogr. des mus. I. S. 50. 51, der ihn unter dem Namen „Albert" aufführt, soll sich ein „Libera me" von ihm auf der Bibliothek zu Paris befinden. Vgl. auch Mattheson, Ehrenpforte 1740, S. 6 ff. und Fürstenau, Geschichte der Musik am Hofe zu Dresden. I. S. 143.
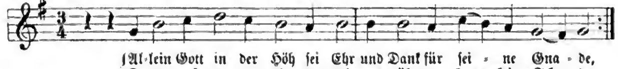
Alla breve, eine Taktart, in der die gesamte ältere Choralmusik, die älteren und noch viele neuere Werke der kirchlichen Figuralmusik geschrieben sind. Der Name derselben kommt aus der Mensuralmusik her, in welcher die vier größeren Notenarten — Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis — sowohl in dreizeitiger als auch in zweizeitiger Mensur, d. h. so gemessen wurden, daß die größere Notengattung die nächst kleinere sowohl dreimal — Tempus perfectum, — als auch zweimal — Tempus imperfectum — enthielt. Im älteren Allabreve-Takt wurde die Brevis als Takteinheit (Tactus, Schlag) angenommen; derselbe hatte als Taktzeichen für das Tempus perfectum (die Brevis drei Semibreves, ⊟ = ○ ○ ○) den Kreis O —, für das Tempus imperfectum (die Brevis zwei Semibreves, ⊟ = ○ ○) den nach rechts offenen Halbkreis C. Diese Weise erhielt sich an manchen Orten in Deutschland bis ins 16. Jahrhundert hinein, während die Niederländer schon früher zu der bequemeren Taktweise übergegangen waren, nach welcher die Semibrevis als Takteinheit — Tactus oder Schlag — galt. Wollte man in den so diminuierten Taktarten eine doppelt so schnelle Bewegung, so wendete man schon im 17. Jahrhundert den Allabreve-Takt an, der so genannt wurde, weil dabei nicht wie gewöhnlich nach der Semibrevis, sondern nach der Brevis — alla breve ⊟ — die Bewegung gemessen wurde. Die Taktzeichen aber blieben dieselben, nur wurden sie für den Allabreve-Takt mit einem senkrechten Strich durchstrichen: ⦶ ₵. — Die Formen des modernen Allabreve-Taktes sind:

a) gerade, zweiteilige und vierteilige, $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{2}$ Takt bezeichnet mit ₵ 2, ₵ 4, oder nur ₵ für $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{2}$ Takt, (z. B. Mendelssohn in „Tu es Petrus").

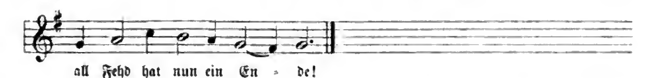
b) ungerade, dreiteilige und sechsteilige, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{2}$ und $\frac{6}{4}$ Takt, bezeichnet mit ₵ 3, 3, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, 6.

Jetzt wird der Allabreve-Takt nicht allein in der Kirchenmusik, sondern auch in den Formen des freien Musikstils mit beigegebenen Tempobezeichnungen (z. B. alla breve non troppo u. dgl.) verwendet und sein eigentlicher Charakter, der nach Heinichen (Der Generalbaß, Dresden 1728. S. 332—33) „ernste, würdevolle und markierte Bewegung, bei mäßiger Geschwindigkeit" verlangt, hat sich ziemlich verwischt.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, Choral:
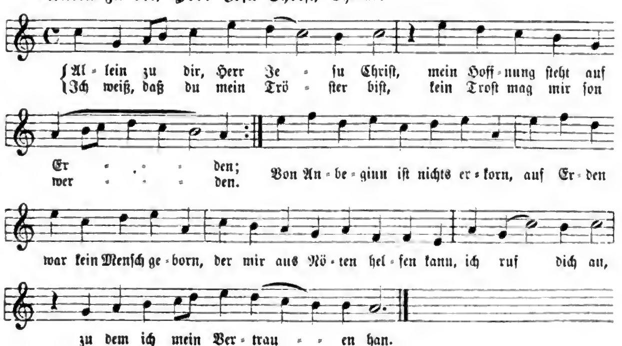






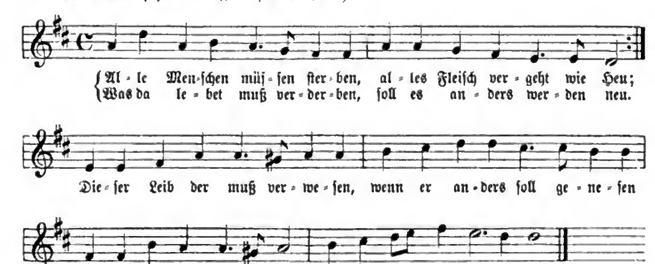
dessen Text *ohne* Melodie sich zuerst niederdeutsch in folgenden G.-BB. findet: im sogen. Speratus-Buch 1526, Bl. G i i i j. (vgl. Mützell, Geistl. Lieder I. S. 230), — im Sluterschen G.-B. Rostock 1531, Bl. L i j b. und im Waltherschen G.-B. Magdeb. 1534, Bl. M i ii j. (vgl. Wackernagel, Kirchenl. III. S. 565—567. Nr. 615. 616. 617). — Hochdeutsch und zugleich *mit* der Melodie treffen wir das Lied zuerst im Val. Schumannschen G.-B. Leipz. 1539, Bl. 87, ferner in folgenden ältesten G.-BB. der Reformationszeit: Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540. Bl. 88 a.; Kugelmann, Concentus novi trium vocum. Augsb. 1540; Val. Babstsches G.-B. 1545. I. Teil, Nr. 61. — So lange man Hans *Kugelmanns* (vgl. den Art.) eben angeführtes Werk als älteste Quelle der Melodie ansah, wurde dieselbe vielfach ihm als Erfinder zugeschrieben, spätere Forschungen ergaben, daß sie wahrscheinlich vom Dichter des Liedes, Nikolaus Decius (vgl. den Art.), selbst nach der altliturgischen Weise des „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ im Gloria ad Kyrie magnum dominicale mit kleinen Änderungen für takt- und liedmäßige Ausgestaltung auf sein deutsches Lied übertragen sei. Vgl. Tucher, Schatz des ev. Kirchenges. II. S. 384. Euterpe, 1855. S. 80—84. — Seb. Bach hat diesen Choral in mehreren Kantaten als Schlußchoral gesetzt, so z. B. in „Du Hirte Israels, höre“ mit dem Text: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ — und in der Kantate des letzteren Namens mit der 5. Strophe („Der Herr ist mein getreuer Hirt, dem ich mich ganz vertraue“) als Textunterlage.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ, Choral:



Die bis jetzt älteste Quelle der Melodie ist ein Einzeldruck von 1541, den Wackernagel, Bibliogr. S. 177 beschreibt; im Kirchengesang erscheint sie zuerst im Val. Babstschen G.-B. von 1545. II. Teil. Nr. 21. Traditionell gilt als Erfinder derselben der Dichter des Liedes Dr. Johann Schnesing (Chiomusus); allein diese Tradition dürfte um so weniger begründet sein, als dieser auch als Dichter nicht absolut sicher ist. Vgl. darüber: Cunz, Gesch des Kirchenl. I. S. 233. Rittelmeyer, Die ev. Kirchenliederdichter des Elsaß. S. 37. 38. Mützell, Geistl. Lieder, S. 94. Wackernagel, Kirchenl. III. S. 176, Nr. 204. Koch, Gesch. des Kirchenl. I. S. 377. IV. S. 551. VIII. S. 219 (Lauxmann). — Eine Choralkantate über die Melodie auf den 13. Sonntag nach Trinitatis von Joh. Seb. Bach zwischen 1735 u. 1744 in Leipzig komponiert, ist nach den Originalen herausgegeben: Ausg. der Bach-Ges., VII. Jahrg. Kr.-K. IV. Bd. Nr. 33. Im Schlußchoral dieser Kantate, mit der 4. Strophe des Liedes („Ehr sei Gott in dem höchsten Thron") als Textunterlage, erscheint sie mit einem trefflichen, reichen Tonsatz geschmückt.

Alle Menschen müssen sterben, Choral:
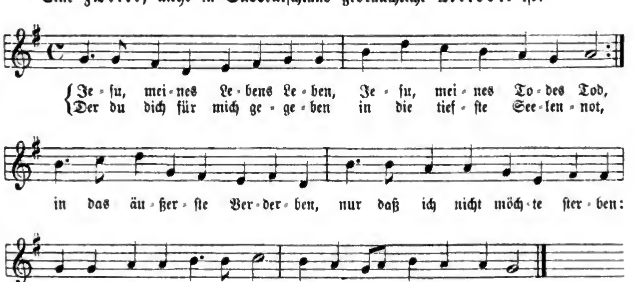


Das zur Leichenfeier des Kaufmanns Paul von Heußberg in Leipzig am 1. Juni 1652 von Johann Georg Albinus gedichtete Lied soll der Komponist Johann Rosenmüller (vgl. den Art.) der Tradition zufolge für diese Gelegenheit mit vorstehender Melodie versehen haben. Doch entbehrt diese Tradition jeglicher Begründung. Die Melodie erscheint erstmals in Johann Crügers Praxis piet. melica. 19. Ausg. Berl. 1678. S. 1150. Nr. 660 und im Lüneburger G.-B. von 1686. Doch lautet der Schluß hier noch so:



und erst in der 24. Ausg. der Prax. piet. mel. Berlin 1690. S. 1355. Nr. 1016 findet sich derselbe von Jakob Hintze[1]) (vgl. den Art.) wie oben geändert. Und dies, sowie der weitere Umstand, daß am Ende der Tenor- und Baßstimme in dieser Ausgabe des Chorals Jakob Hintze mit „J. H." unterzeichnet ist, hat Veranlassung gegeben, auch ihn für den Komponisten zu halten. Diese Annahme wird aber dadurch hinfällig, daß „J. H." im selben Buche S. 1359 u. S. 1388 auch bei Melodien (Melch. Vulpius „Christus der ist mein Leben" u. Heinr. Alberts „Gott des Himmels und der Erden") unterzeichnet ist, deren Ursprung zweifellos ist und Hintze daher durch seine Unterschrift nur die Harmonisierung für sich in Anspruch nehmen zu wollen scheint.

Eine zweite, mehr in Süddeutschland gebräuchliche Melodie ist:
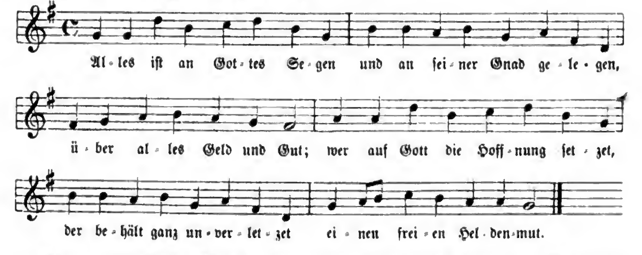


Sie war nach Riederer, Abhandlung vom deutschen Gesange. Nürnb. 1759, S. 260 ursprünglich weltlich und findet sich im Kirchengesang erstmals im Darmstädter Kantional, 1687. S. 537 zu dem Liede verwendet. Mit ihr verwandt ist eine Melodie, die im Lüneburger G.-B. 1686, S. 132, Nr. 228 bei „Jesu, heil den alten Schaden" steht; ihr erster Teil stimmt fast ganz mit der vorstehenden überein; sie ist mit der Namenschiffer „F. F." unterzeichnet, was nach J. Zahn und Bode, Euterpe 1875, S. 61—64 u. S. 104—105 den Kantor Friedrich Funck (vgl. den Art.) zu Lüneburg, und nicht, wie Erk, Choralbuch 1863. S. 242 meint, Friedrich Fabricius als ihren Erfinder bezeichnet.[2])
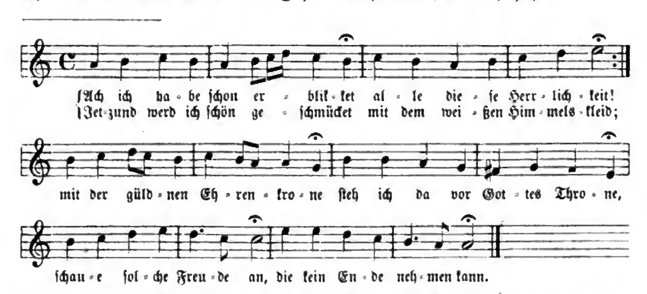
---

[1]) Hintzes Tonsatz vgl. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindeges. II. 1868. Nr. 253. S. 874.

[2]) Noch eine dritte Weise ist hier anzuführen, weil sie von Seb. Bach herrührt. Sie erscheint am Schluß der von ihm für den 20. Sonntag nach Trinitatis (3. Nov. 1715) zu Weimar geschriebenen Kantate „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe," mit der 7. Strophe unsres Liedes als Text und heißt:
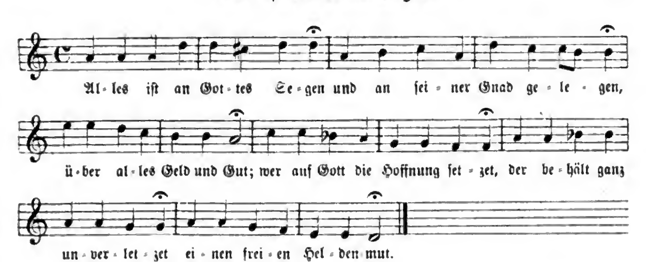
Alles ist an Gottes Segen, Choral:
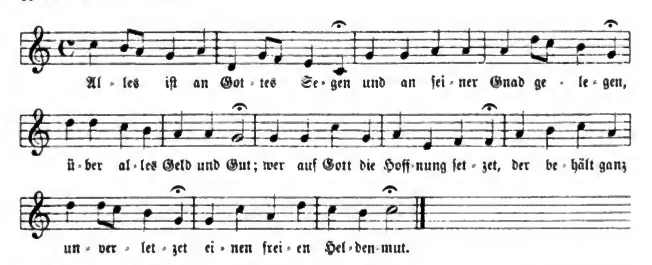


der sich zuerst in Balth. Königs „Harmonischem Liederschatz“ Frankf. a. M. 1738. S. 254 findet. Eine andere Lesart hat Joh. Seb. Bach „Vierst. Choralgesänge.“ II. Teil. 1769. Nr. 132. „Beide Lesarten von König und Bach beweisen“ (nach Spittas Meinung, Bach II. S. 595. Anm. 22) „deutlich, daß sie nur Varianten älterer Urformen sind.“ Nach Häusser wäre die Melodie eine der geistlichen Arien von Johann Rudolf Ahle in einer Bearbeitung Georg Bernhard Beutlers von 1699 — während Winterfeld sagt, Ahles Weise habe keinen Anklang gefunden und sei bald mit andern vertauscht worden. — Späteren Ursprungs sind zwei weitere Melodien, die mit dem Liede da und dort im Kirchengebrauche sind. Die erste derselben aus Joh. Ad. Hillers Ch.-B. 1793 (vgl. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 232. S. 206 — Zahn, Euterpe 1878, S. 27) heißt:
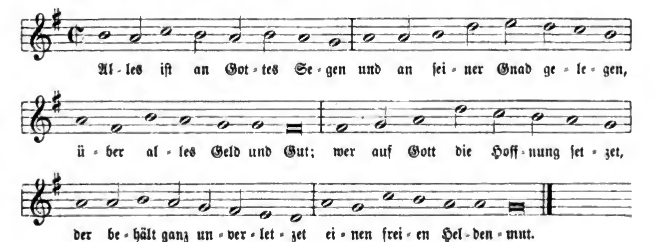


Ludw. Erk, Bachs Choralgesänge II. Nr. 159 erklärt sie „der Melodie „Jesu, der du meine Seele“ (von 1642, vgl. den Art.) nachgebildet;“ Spitta, der Bach I. S. 548 noch „unentschieden läßt, ob die sonst unbekannte Melodie von Bach erfunden sei, oder nicht,“ dann Bd. II. S. 595. Anm. 22 — sich „von Bachs Urheberschaft durchaus überzeugt“ erklärt, läßt sie aus der Zusammenschmelzung der Melodien „Herr ich habe mißgehandelt“ und „Jesu der du meine Seele“ hervorgegangen sein.“



Die zweite, für welche nach Zahn, a. a. O. Georg Peter Weimars Ch.-B. Gotha 1803 die älteste Quelle sein dürfte (vgl. M. G. Fischer, Ch.-B. 1820. Nr. 17. Blüher, Ch.-B. 1825, Nr. 155. Erk, Ch.-B. Nr. 18. Jakob und Richter I. Nr. 231) lautet:



Eine neue Melodie von Wilh. Ortloph, Stadtkantor der protestantischen Kirche in München, bringt dessen in Gemeinschaft mit J. Zahn, J. G. Herzog und Fr. Güll bearbeitetes „Evangelisches Choralbuch" München 1844. Nr. 5. S. 3 (das sogen. Münchener Ch.-B.); sie heißt:



Alles nur nach Gottes Willen, Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphanias von Seb. Bach, mit einem „in herrlicher Breite dahinwallenden, von Innigkeit überquellenden Eingangschor;“ das ganze Werk durchweht „eine vertrauensselige, kindliche Innigkeit von rührender Gewalt.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 246 bis 247. Den Schlußchoral bildet „Was mein Gott will, das gscheh allzeit.“ — Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 72.

Alles was aus Gott geboren, Kantate zum Sonntag Okuli (22. März 1716) von Seb. Bach; die achte der Weimarischen Kantaten, die jedoch im Original nur noch in Bruchstücken vorhanden, und später ganz in die Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (vgl. den Art.) übergegangen ist. Vgl. Spitta, Bach I. S. 555—557. II. S. 300.

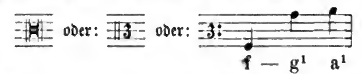
Also hat Gott die Welt geliebt, Kantate zum Pfingstfest (1735) von Seb. Bach, „ebenso gehaltreich wie durchaus eigentümlich;“ sie enthält die berühmte Arie „Mein gläubiges Herze“ — übertragen aus der Gelegenheitsmusik: „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd.“ — Vgl. Spitta, Bach II. S. 549—550. Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 68.

Alt, Altschlüssel. Der Name des Alt, der zweithöchsten unter den vier Hauptarten der menschlichen Stimme, stammt vom Lateinischen altus, hoch, und wurde dieser Stimme im Mittelalter gegeben, als der Tenor in den Gesängen noch die Melodie, den Cantus firmus ausführte. Da war der Alt die erste der Melodie oder dem Tenor in der Höhe gegenüber stehende Stimme, und dies um so mehr, als man in jener Zeit ihn von Männern singen ließ, denen man entweder auf unnatürliche Weise, durch Kastration, eine ungebrochene Stimme erhalten, oder aber auf natürlichem Wege durch Ausbildung der Kopfstimme, oder des Falsetts, das Singen dieser Stimme ermöglicht hatte. Solche Altsänger hießen Alti naturali, Tenori acuti, oder Falsettisten,[1]) und wenn auch ihre Stimmen nicht die eigentliche Klangfarbe des Alt hatten, so war dieser Ausweg in der damaligen Zeit einerseits geboten, weil namentlich in den Kirchenchören Frauen die Mitwirkung verboten war,[2]) — andrerseits konnte er leichter eingeschlagen werden, als jetzt, weil die

[1]) Nach Fétis, La musique mise à la portée de tout le monde. 3. Aufl. Paris, 1847. S. 365 finden sich Falsettisten noch jetzt in Toulouse und seiner Umgegend und sollen sich deren Stimmen nur dadurch von weiblichen Altstimmen unterscheiden, daß sie etwas tiefer seien, als diese.

[2]) Es war Mattheson, Neueröffnetes Orchestre 1713. S. 206, der zuerst energisch für die Zulassung von Frauenstimmen auf den Kirchenchor eintrat; er nannte die dagegen erhobenen Bedenken „skrupuleus und heuchlerisch,“ und ging Weihnachten 1715 gleich mit der That voran, indem er drei Opernsängerinnen zur Mitwirkung heranzog. Doch scheint der Erfolg seiner Neuerung ein nicht eben rascher gewesen zu sein, da er „Critica musica“ 1725 II. S. 320 nochmals für dieselbe sprechen muß.

Gesangstücke viel tiefer gesetzt waren. Im modernen Gesang werden nur noch die natürlichen Altstimmen des weiblichen Geschlechts, und zwar im Sologesang ausschließlich, in Chören, besonders in Kirchenchören, auch die von Knaben verwendet.[1]) — Der Ambitus der Altstimme erstreckt sich im ganzen von f oder g — f^2 oder g^2, und es werden bezüglich desselben zwei Arten des Alt unterschieden: der tiefe Alt, mit einem Umfang von f, g — d^2, es^2, e^2, — und der hohe Alt, der sich nach Umfang — a — f^2, g^2 — und Klangfarbe dem Mezzo-Sopran nähert. — Die Noten für den Alt werden gegenwärtig im Violinschlüssel geschrieben, nur in Partituren und namentlich in solchen für Kirchenmusik, hat man teilweise die alte Notierung im Altschlüssel beibehalten, oder aber die im Diskantschlüssel angenommen (z. B. Mendelssohn). Der Altschlüssel bezeichnet das eingestrichene c = c^1 als auf der dritten Linie des Notensystems stehend, so daß die Notenreihe ohne Verwendung von Hilfslinien um vier Töne tiefer reicht als beim Diskant-, und um sechs Töne tiefer als beim Violinschlüssel. Das Zeichen des Altschlüssels ist:



es war bei den Alten damit der natürliche Stimmumfang des Alt begrenzt, wie er bei der gewöhnlichen Altstimme im Brustregister gegeben ist.

In der Instrumentalmusik werden allgemein noch die Viola und die Altposaune in diesem Schlüssel notiert.

Altargesang, liturgischer, in der evangelischen Kirche vgl. den Art.: „Liturgischer Gesang."

Altenburg, Mag. Johann Michael, namhafter Kirchentonsetzer, war am Trinitatisfeste 1584 zu Alach, einem Dorfe bei Erfurt, geboren, machte auch seine Studien wahrscheinlich in letzterer Stadt und wurde schon 1600 Schulkollege an der Reglerschule, 1601 Kantor an St. Andreas daselbst, wo er 1607 zum Rektor der Andreasschule vorrückte. 1609 übernahm er ein Pfarramt zu Hörsgehofen und Marpach in der Nähe von Erfurt, ging 1611 als Prediger nach Tröchtelborn und 1621 in gleicher Eigenschaft nach Großen-Sömmerda. In die Zeit seiner Amtsführung am letzteren Orte fallen die ärgsten Drangsale des dreißigjährigen Krieges, unter denen A., den seine Zeitgenossen als einen „andächtigen, exemplarischen und geistreichen" Prediger rühmen, soviel zu leiden hatte, daß er 1637 sich gezwungen sah, nach Erfurt zu flüchten. Hier wurde er Diakonus an der Augustinerkirche und

[1]) Es ist bekannt, daß im Berliner Domchor, sowie in dem neuerdings zu Ruf gelangten Salzburger Kirchenchor, sowie in einigen andern nach dem Muster dieser gebildeten Kirchenchöre, Sopran und Alt nur von Knabenstimmen gesungen werden. Auch in England singen in Oratorienchören noch gegenwärtig Männer den Alt.

1638 Pastor zu St. Andreas. Als solcher starb er am 12. Februar 1640.[1]) — A. hatte sich von Jugend auf neben der Theologie mit besonderer Vorliebe und ernstem Fleiße auch dem Studium der Musik gewidmet und sich zum tüchtigen Tonsetzer ausgebildet. Er gehört in seinen Kirchenwerken, aus denen mehrere Melodien in den Gemeindegesang übergegangen sind und die auch die Gegenwart noch wertvoll genug gefunden hat, sie durch neue Ausgaben dem kirchlichen Chorgesang teilweise wieder nutzbar zu machen, — mit mehreren seiner Zeitgenossen jener Übergangsperiode in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik an, in welcher die alten Tonarten mit ihren Harmonien allmählich in Vergessenheit geraten, die alte breite Motettenform allgemach einschrumpft und das moderne Tonsystem und mit ihm die Liedform sich herausbildet. A., den zwar einer seiner Zeitgenossen den Orlandus Lassus Thüringens nennt, steht als Tonsetzer ganz im Banne dieser Übergangszeit, da die Tonsetzer neues bringen sollten, und die Mittel dazu noch nicht genügend ausgebildet waren, — da sie an den Gesangbuchsreimen festhalten und doch freie motettenartige Chöre bilden wollten. Welche Schwierigkeiten das unentschiedene Schwanken zwischen Motetten- und Liedform den damaligen Tonsetzern machte, zeigt am deutlichsten Johann Eccard, obwohl er gerade diese Schwierigkeiten zum Teil überwand. Weniger war A. der Mann, sie zu überwinden; zwar wird man ihm zugestehen müssen, daß er sich in seinen Werken in der Gesellschaft der besten deutschen Tonsetzer seiner Zeit wohl sehen lassen kann; dagegen darf auch nicht verschwiegen werden, daß er in seiner oft ungelenken Modulation und nur schwer flüssigen Stimmenführung über einen gewissen schulmeisterlich-pedantischen Dilettantismus sich nicht immer zu erheben vermochte.[2]) — Von seinen im Druck erschienenen 11 kirchlichen Musikwerken[3]) ist hier als das bedeutendste zu nennen:

„Christliche, liebliche und Andechtige, Newe Kirchen- vnd Hauß-Gesenge ꝛc. Mit 5, 6 und 8 Stimmen componiret von Mag. Michael Altenb: pastore Tröchtelbornensi. Erfurt, 1620. 1621. 4°. I. Teil, 1620. 15 Tonsätze zu 5 Stimmen. II. Teil, 1620. 26 Tonsätze zu 5, 6 u. 8 Stimmen. III. Teil, 1621. 22 Tonsätze zu 5, 6 u. 8 Stimmen.[4])

---

[1]) Die Daten aus A.s Leben bei Rambach, Anthol. II. S. 234. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 87. Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 115—117 u. 248—249. u. a. waren bis jetzt sehr verschieden und wenig genau; die vorstehenden giebt nach Motschmann, Erfortia lit. 5. Forts. S. 650 f. Ad. Auberlen in den Monatsh. für Musikgesch. XI. Jahrg. 1879, Nr. 11. S. 185 ff. —

[2]) Vgl. die ausführliche Charakteristik A.s vom Standpunkte v. Winterfelds in dessen Ev. K.-G. II. S. 87 ff. — Allg. mus. Zeitg. 1870. Nr. 36. S. 283—284.

[3]) Diese sämtlichen 11 gedruckten Werke A.s sind genau beschrieben von A. Auberlen, a. a. O. S. 185—195.

[4]) Schon in das Cant. sacr. Goth. I. II. 1646. 1647 fanden 16 Tonsätze aus diesem Werke A.s Aufnahme. — Neuerdings sind außer durch v. Winterfeld, Fr. Commer u. a., durch G. W. Teschner „Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrh. 2. Lieferung. „Mich. Altenburg, 11 vier- und fünfstimmige Gesänge." Part. Magdeburg 1870. Heinrichshofen. Fol. —

Daraus sind die folgenden drei Melodien in den Gemeindegesang übergegangen und haben sich bis heute darin erhalten:

Jesu du Gottes Lämmelein.
e c a h c f d e.

Herr Gott nun schleuß den Himmel auf (vgl. den Art.).
c h c d e f d c.

Herr Gott Vater, ich glaub an dich.
d a c h a h cis d.[1])

Altnickol, Johann Christoph, ein tüchtiger Organist der Bachschen Schule, war um 1720 geboren und erhielt seine Schulbildung in der Thomasschule zu Leipzig, wo er einer der letzten Schüler Seb. Bachs in der Musik war. Von 1745 an verwendete ihn sein großer Lehrer als Bassist beim Kirchenchor der beiden Hauptkirchen,[2]) und 1747 wurde er, nachdem ein Versuch Wilhelm Friedemann Bachs, ihn 1746 als seinen Nachfolger nach Dresden zu bringen, mißlungen war,[3]) Organist und Schulkollege zu Niederwiesa bei Greiffenberg. Als dann 1748 die Organistenstelle zu St. Wenzeslaus in Naumburg vakant wurde, erhielt er auf Bachs Verwendung, — welcher ihn als seinen „ehemaligen lieben Ecolier," der „bereits ein Orgelwerk geraume Zeit unter Händen gehabt, und die Wissenschaft, solches gut zu spielen und zu dirigieren, besitze," auch von „ganz besonderer Geschicklichkeit in der Komposition, im Singen und auf der Violine sei," empfahl,[4]) — diese Stelle. Nun vermählte er sich am 20. Januar 1749 mit Juliane Friederike, der 1726 geb. Tochter Seb. Bachs,[5]) und der erste Sprößling dieser Ehe erhielt (4. Okt. 1749) den Namen des Großvaters. A. stand dann auch am Sterbebette seines Meisters. „Mit ihm hatte Bach noch wenige Tage vor seinem Tode gearbeitet. Ein Orgelchoral aus alter Zeit schwebte vor seiner sterbensbereiten Seele, dem er die Vollendung geben wollte. Er diktierte und Altnickol schrieb. „Wenn wir in höchsten Nöten sein" hatte er den Choral früher bezeichnet; jetzt schöpfte er die Stimmung aus einem anderen Liede: er ließ ihn überschreiben „Vor deinen Thron tret ich hiemit" (Vgl. Spitta II. S. 759—760). Daß der letzte

ferner durch Aufnahme von 14 Nummern bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesf. rc. Göttingen 1872. Bd. II. Nr. 61. 62. 77. 109. 110. 120. 180. 217. 236. Bd. III. Nr. 339. 340. 389. 395. 396 — dem kirchlichen Chorgesang der Gegenwart wieder zugänglich gemacht worden.

[1]) Vgl. die Originale der ersten bei Schoeberlein-Riegel a. a. O. II. Nr. 180. S. 512, der zweiten das. Nr. 120. S. 274, der dritten bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeilage S. 24.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 500 u. S. 727. Anm. 77.

[3]) Vgl. Bitter, Bachs Söhne II. S. 171 und S. 356, wo ein Aktenstück über diese Angelegenheit mitgeteilt ist.
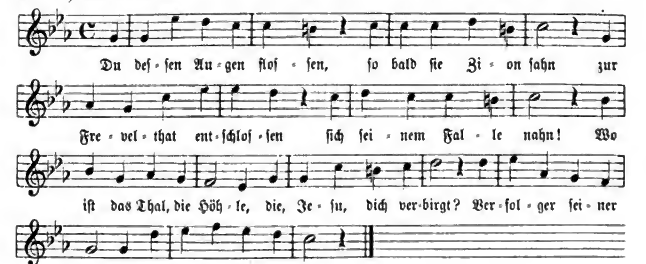
[4]) Die beiden bezüglichen Briefe Bachs vom 24. und 31. Juli 1748 veröffentlichte Friedr. Brauer in der Euterpe 1864. Nr. 3. S. 41—44.

[5]) Wozu Bach seinen Vetter Joh. Elias Bach in Schweinfurt in einem Brief von 2. Nov. 1748 einladet. Vgl. Lindner, Zur Tonkunst, 1864. S. 67 Anm. Spitta II. S. 757—758.

Schüler Bachs, der erst im Mai 1750 bei ihm eingetretene Johann Gottfried Müthel (vgl. den Art.), als ihm der Tod nach zwei Monaten schon den Meister entriß, seine Studien bei unsrem A. fortsetzte und, wie bezeugt wird,[1] „mit vielem Nutzen für seine Kunst" bei ihm sich aufhielt (noch Mitte 1751), spricht sehr für dessen Bedeutung als Musiker. Er starb nach ehrenvollem Wirken zu Naumburg am 24. Juli 1759. —

Von ihm finden sich auf der k. Bibl. zu Berlin noch folgende Werke im Mskr. aufbewahrt: Halleluja für 4 Stimmen u. Orch. — die Motette „Nun danket alle Gott" für 5 Stimmen; — 2 Sanktus für 4 Stimmen und Orgel. — Fugen und Sonaten für Orgel und Klavier. — Seine fleißigen und zuverlässigen Abschriften einzelner Werke Bachs bieten noch jetzt der Bachgesellschaft ein wichtiges Material bei ihren Editionen.

Amalia, Prinzessin von Preußen, die musikkundige Schwester Friedrichs d. Gr. war am 9. November 1723 zu Berlin geboren. Unter Kirnbergers Leitung bildete sie sich zu einer von ihren Zeitgenossen anerkannten Klavierspielerin und einer formgewandten Komponistin aus, wurde 1744 Koadjutorin, 1755 Äbtissin des Stiftes Quedlinburg, und starb zu Berlin am 30. März 1782. Auf ihre Veranlassung schrieb Ramler seine Passions-Kantate „Der Tod Jesu", die durch die Musik Chr. H. Grauns so bekannt geworden ist. Die Prinzessin schrieb ebenfalls eine Musik zu derselben, die zwar der Graunschen gegenüber nicht aufzukommen vermochte, aus der aber eine Melodie als Choral in den Kirchengesang übergegangen ist. Es ist dies die Melodie der Anfangsstrophe der Kantate: „Du dessen Augen flossen" (Ramlers Geistl. Kantaten. Berl. 1760. S. 21; vgl. Rambach, Anth. V. S. 80) die lautet:



Durch Hinzudichtung von sechs weiteren Strophen gestaltete A. H. Niemeyer, G.-B. für höhere Schulen, Halle 1785, S. 69, daraus ein Passionslied, mit dem

[1]) Vgl. Gerber, A. Lex. I. S. 986. Burney, Tageb. einer musik. Reise rc. III. S. 268 ff. und Spitta, Bach II. S. 728.

die Melodie in kirchlichen Gebrauch kam. Diese letztere erscheint zuerst bei Kuhnau, Ch.-B. I, S. 200. Nr. 167, mit der Überschrift: „Ihre Königl. Hoheit die Prinzessin Amalia von Preußen, 1782," dann bei Knecht u. Christmann, Württ. Ch.-B. von 1799; Württ. Ch.-B. von 1844. Anhang (Vierst. Choralmel. S. 41. Nr. 56); Erk, Ch.-B. 1863. S. 29. Nr. 40 und Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 63. Nr. 65 geben dieselbe zu dem Liede Chr. Fr. Neanders (1724—1802) „Christ, alles was dich kränket." — Noch ist hier anzufügen, daß sich die Prinzessin A. eine, namentlich in Bezug auf ältere Kirchenmusik, außerordentlich wertvolle Bibliothek gesammelt hatte, die sie dann dem Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin vermachte; jetzt ist dieselbe als „Amalienbibliothek" mit der Königl. Bibl. vereinigt.

Ambitus, Umfang, in der Musik Tonumfang. Man bezeichnet mit diesem Kunstausdruck:

1. Den Umfang des ganzen Tonreiches bis zu den Grenzen der musikalischen Bestimmbarkeit des Tones nach oben und unten. In der alten Zeit und bis auf Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert betrug der Ambitus des verwendeten Tonsystems nur 15 Töne oder zwei Oktaven, von $A—a^1$; kurz vor Guido war zunächst als Erweiterung nach unten G (das sogen. Gamma graecum) hinzugekommen, bald nach ihm noch F E D C nach unten und b^1 h^1 c^2 d^2 e^2 nach oben, so daß nun 20 Töne vorhanden waren; der Niederländer Guill. Dufay (gest. 1432) soll bis auf 34 Töne gekommen sein.[1]) Die neuere Zeit hat den Ambitus des in Anwendung befindlichen Tonsystems bis auf mehr als acht Oktaven erweitert, so daß die Orgel jetzt die Töne von C_2, dem tiefsten Tone eines Registers von 32 Fuß, bis f^5, dem f^3 eines einfüßigen Registers, enthält.

2. In der Fugenlehre findet der Ausdruck Ambitus ebenfalls mehrfache Anwendung. Man bezeichnet damit: a) den Kreis der Tonarten, in welche eine regelrecht gebaute Fuge ausweichen und innert welcher sie Schlüsse bilden darf. Frühere Bestimmungen darüber vgl. bei Mattheson, Neueröffnetes Orch. 1713. I. S. 147; b) den Umfang der Oktav innerhalb welcher der Comes dem Dux zu antworten hat, so daß wenn letzterer z. B. mit $c\ \bar{g}$ authentisch beginnt, ersterer mit $g\ \bar{c}$ plagalisch und nicht etwa mit $g\ \bar{d}$ zu antworten hat.

3. Seine wichtigste Anwendung fand das Wort Ambitus aber in der mittelalterlichen Musiklehre in Bezug auf den Tonumfang der Melodie. Die ältesten Kirchengesänge durften nach dem Zeugnis Glareans (Dodecach. lib. I. Kap. 14. S. 34) den Umfang einer Quinte kaum überschreiten; später, als im Gregorianischen Gesang zu den vier authentischen Kirchentönen die vier plagalischen hinzugekommen waren, erweiterte man den Umfang bis zur Oktav und unterschied eben

[1]) Nach Adams v. Fulda Angabe in seiner Schrift De musica bei Gerbert, Script. eccles. III. S. 342, — obwohl die uns bekannten Vokalwerke Dufays den Umfang von 21 Tönen nicht überschritten. Vgl. Baini-Kandler, Palestrina. 1834. S. 153. Anmerk. 2 (von Kiesewetter).

nach ihm die authentischen (Grundton bis Oktav) von den plagalen (Unterquarte bis Oberquinte) Oktavgattungen. Bis zum 12. Jahrhundert war der Tonumfang der Melodien schon bis auf zehn Töne gestiegen; doch durften die über die Oktav hinausgehenden Töne nur nach bestimmten Regeln beigefügt werden.[1]) Je nachdem eine Melodie den ihr gestatteten Umfang ganz oder nur teilweise benutzte, oder aber überschritt, hieß sie perfect, imperfect oder plusquamperfect.[2]) (Vgl. den Art. „Cantus".) Allmählig erweiterten sich die der Melodie früher gesteckten Grenzen; im 16. Jahrhundert verwendete man bereits 10—12, einzelne Tonsetzer auch schon 13—15 Töne.[3]) Mit der Erweiterung des Ambitus kamen dann auch die zur Darstellung auf dem Notensystem nötigen verschiedenen Schlüssel, und noch später die Hülfslinien in Gebrauch.

4. Noch wird der Ausdruck Ambitus in zwei weiteren Beziehungen gebraucht. Man nennt: a) den Ambitus einer Tonart die Gesamtheit aller derselben eigenen Akkordverbindungen; namentlich bei den alten Kirchentonarten die jede derselben charakterisierenden, sie von den andern unterscheidenden Akkorde; b) den Ambitus einer Tonleiter die sämtlichen ihr leitereigenen Intervalle und Intervallverbindungen.

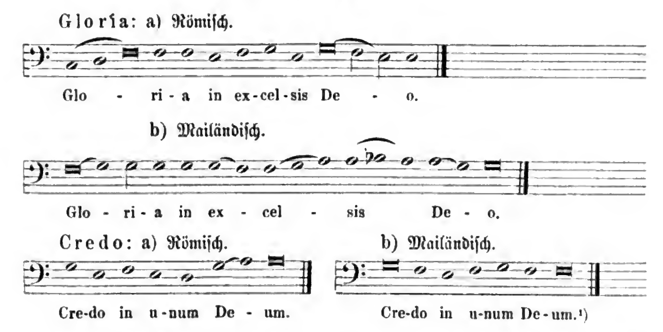
Ambrosianischer Gesang, Cantus Ambrosianus, heißt die älteste Gesangsweise der abendländischen Kirche. Sie hat ihren Namen daher, daß der Tradition zufolge der Kirchenvater Ambrosius ihr Begründer gewesen und sie um 380 in der Mailändischen Kirche eingeführt haben soll. — Nachklänge dieses altehrwürdigen Kirchengesanges haben sich zweifelsohne auch in einigen Choralmelodien der evangelischen Kirche — wie z. B. in „Nun komm, der Heiden Heiland," „Komm, Gott Schöpfer heiliger Geist," „Herr Gott dich loben wir" — erhalten, und es wäre darum die nähere Kenntnis desselben auch für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von hohem Interesse. Allein mit welcher Liebe die historische Forschung auch von jeher bemüht war, Wesen und Weise des Ambrosianischen Gesanges zu ergründen: sie konnte zu wirklichen Resultaten nicht gelangen, da von authentischen Quellen, wie Aufzeichnungen in Ritual- und Singbüchern, längst auch die letzte Spur verschwunden ist. Dies erklärt sich leicht daraus, daß nach Einführung des Gregorianischen Gesanges kirchliche und weltliche Machthaber vereint bestrebt waren, die Ambrosianische Gesangsweise nach Thunlichkeit zu beschränken, ja sie, des einheitlichen Brauches im Kirchengesang wegen, womöglich ganz zu beseitigen; wie man

[1]) Vgl. Tonale Bernardi bei Gerbert, a. a. O. II. S. 266. Die Bestimmungen, welche weiteren Töne jede Kirchentonart benutzen durfte, führt Forkel, Gesch. d. Mus. II. S. 172 an.

[2]) Nach einer Andeutung bei Martin Agricola, Ein kurtz deudsch Musica. 1523. Bl. 28 bis 32 glaubt Antony, Lehrb. des gregor. Ges. 1829. S. 19, daß man diese Benennungen ehemals als Überschriften den Gesängen beigab, um weniger geübten Sängern das Finden der richtigen Tonhöhe zu erleichtern.

[3]) Doch hat sich der größeste Meister dieser Zeit, Palestrina, in seinen klassischen Kirchenwerken mit 9—10 Tönen Melodieumfang begnügt. Vgl. Kiesewetter, Über den Umfang der Stimmen in den alten Musikwerken. Allg. mus. Ztg. 1820.

denn von Karl d. Gr. weiß, daß er in seiner energischen Weise die Ambrosianischen Meßbücher, deren er habhaft werden konnte, einfach verbrennen ließ und die den Ambrosianischen Gesang noch kennenden und pflegenden Priester und Sänger „über die Berge ins Exil" schickte. — In der Mailändischen Kirche, die den Ambrosianischen Ritus in Bezug auf die verschiedene Einteilung und Ordnung der liturgischen Gesangsstücke, sowie deren Zuteilung an den celebrierenden Priester und die Assistenten bis heute festgehalten hat, mögen zwar Erinnerungen an den Ambrosianischen Gesang noch leben, allein sie zeigen so wenig wesentliche Verschiedenheit vom Gregorianischen, daß sich Schlüsse auf das Wesen des ersteren kaum darauf bauen lassen. So lautet z. B. Gloria und Credo bei beiden folgendermaßen:



Bei diesem Mangeln authentischer Ritualbücher, mußten die erhaltenen Zeugnisse alter Schriftsteller über diesen Gesang um so wichtiger erscheinen; aber auch sie geben nur allgemeine Andeutungen über dessen Eigentümlichkeiten. Zunächst wurde behauptet, daß der heil. Ambrosius selbst in einem Briefe an seine Schwester Marcellina das Verdienst für sich in Anspruch nehme, die Tonalität und die Weise der Ausführung der Psalmen, Gesänge und Hymnen in der Mailändischen Kirche geordnet zu haben. Allein von den zwei Briefen desselben an seine Schwester, die einzig noch vorhanden sind, enthält der eine gar nichts von Gesang und Kirchenmusik und auch der zweite ergiebt keinerlei Begründung für diese Behauptung.[2]) —

[1]) Vgl. zu a) Guidettis Directorium chori. Ad usum omnium Ecclesiarum. Romae 1589 — mit dem der heutige Brauch noch übereinstimmt; zu b) Missale Ambrosianum Caroli Cajetani Cardinalis, novissime impressum. Mediolani A. D. 1831 — und Camillo Perago, Sacerdote, Regola del Canto fermo Ambrosiano. Milano. 1622. 4°. — Forkel, Allg. Litt. der Mus. S. 299.

[2]) Fétis, Biogr. des Mus. I. S. 85 sagt: „Saint-Ambroise nous apprend dans une lettre à sa soeur, Sainte-Marcelline, qu'il regla lui-même la tonalité et le mode d'exécution des pseaumes, des cantiques et des hymnes qu'on y (in der von ihm

Die einzige zeitgenössische Nachricht über den Ambrosianischen Gesang ist uns durch den heil. Augustinus erhalten. Er erzählt, daß Ambrosius, als Gegner der Arianer von der Kaiserin Justina verfolgt, ganze Nächte mit seiner Gemeinde in der Kirche durchwacht und bei dieser Veranlassung die Einrichtung getroffen habe, Hymnen und Psalmen „secundum morem orientalium" abzusingen, „damit sich nicht das Volk in Gramesüberdruß verzehre."[1]) Daraus schließen nun die einen ohne weiteres: „er verfaßte Hymnen nach Art der im Orient gebräuchlichen (rhythmisch-strophischen) und ließ sie in der Weise des Morgenlandes (d. h. mit griechischen, meist dem diatonischen Klanggeschlechte angehörigen musikalischen Weisen versehen) in seiner Kirche singen"[2]) — während andere dies bestreiten und das „secundum morem orientalium" so erklären: „man sang nach der Gewohnheit der orientalischen Kirche, wo man die Leute während der Vigilien mit Gesang wach und in der Stimmung erhielt; nicht aber: man sang dieselben Hymnen und nach den Manieren der orientalischen Kirche."[3]) Auf die erstere Erklärung der Stelle des Augustinus, auf spätere Zeugnisse Oddos v. Clugny, Guidos v. Arezzo u. a., sowie auf den Gegensatz, in welchen der Gregorianische Gesang zum Ambrosianischen trat, gründen sich nun folgende Vermutungen über die Eigentümlichkeiten des letzteren. Es soll die Ambrosianische Melodie entsprechend dem prosodisch regelmäßigen Bau seiner Hymnen von streng metrischer Gliederung und Silbenmessung und darin mit der antik griechischen verwandt gewesen sein. Denn Guido v. Arezzo, der musikalische Reste Ambrosianischen Gesanges noch gekannt zu haben scheint, führt dieselben als

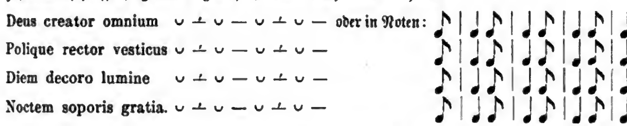
erbauten Kirche) chantait," — und Th. Helmore bei Grove, Dict. I. S. 60 folgt ihm. Der zweite der beiden fraglichen Briefe — lib. V, 33 — erzählt den Streit um die Herausgabe der Basilica an die Arianer: „circumfusi erant milites, qui basilicam custodiebant. Cum fratribus psalmos in ecclesia basilica minore diximus . . sequenti die lectus est de more liber Job . . ."

[1]) Die Stelle bei August. Conf. 1, 7 lautet: „Non longe coeperat Mediolanensis Ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare, magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus, nimirum annus erat aut non multo amplius, cum Justina Valentiniani regis pueri mater, hominem tuum Ambrosium persequeretur haeresis suae causa, quae fuerat seducta ab Arianis. Excubabat pia plebs in Ecclesia, mori parata cum Episcopo suo, servo tuo. Ibi mater mea, ancilla tua, sollicitudinis et vigiliarum primas tenens, orationibus vivebat. Non adhuc frigidi a calore Spiritus tui excitabamur tamen civitate adtonita atque turbata. Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus moeroris taedio contabesceret, institutum est, et ex illo in hodiernum retentum, multis jam ac paene omnibus gregibus tuis, et per cetera orbis imitantibus."

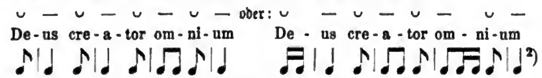
[2]) Vgl. Dr. A. Thierfelder, Tonhalle 1869. S. 483 und Mendels Mus. Lex. I. S. 197. — Ebenso erklärt Fétis a. a. O. diese Stelle und baut darauf ähnliche Schlüsse.

[3]) Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. II. S. 14 Anm., der noch bemerkt: „wo hätte St. Ambros während jener wenigen Stunden der Blokade der Kirche Zeit gehabt, den Leuten in der Eile die fremden orientalischen Hymnen zu lehren?" — und setzen wir hinzu — wo bleibt da das „psalmos diximus" des Ambrosius selbst?

Beispiele metrischen Neumengesanges an, in denen Neuma (Notengruppe, Takt) dem Neuma, Distinktion (Periode, Abschnitt) der Distinktion entsprochen habe, so daß sie bei aller Mannigfaltigkeit doch zusammenstimmten und gleichsam eine „unähnliche Ähnlichkeit“ darstellten.[1]) — Darnach wären seine Hymnenmelodien in dreiteiligem Takte mit viertakttigen Perioden oder Versen, von denen je vier sich zu einer Strophe zusammenschlossen, gebildet gewesen, etwa nach dem Schema:



Um aber der Monotonie solch gleichmäßigen Wechsels von Länge und Kürze zu entgehen, verwandte er melismatische Neumen, setzte statt eines langen Tones zwei und mehr kürzere Teiltöne desselben auf eine Silbe, z. B.



und suchte überdies den Reiz solch melismatischen Gesanges noch dadurch zu erhöhen, daß er sich nicht an die strenge Diatonik band, sondern Halbtöne und chromatische Ornamente, wie sie in der griechischen Kirche sich bis heute erhalten haben, einfügte, z. B.



Waren dies wirklich die Eigentümlichkeiten des Ambrosianischen Gesanges, so würde derselbe zunächst der Annahme entsprechen, „der Gesang der ersten christlichen Zeit sei Volksgesang gewesen, gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste — und es würde ferner erklärlich erscheinen, wie er eine so tiefe und

---

[1]) Vgl. Guido, Mikrolog. Kap. 15, bei Gerbert, Script. I. S. 253. — Daß er Ambrosianische Melodien noch gekannt haben muß, folgt daraus, daß er Neugierige mit den Worten „. . . sicut apud Ambrosium si curiosus sis, invenire licebit“ darauf verweist.

[2]) Dies ist die Ansicht Dr. Thierfelders, die er in der Dissertation „De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora,“ 1868, in der Tonhalle 1869. S. 497 bis 499 und in Mendels Lex. I. 1870. S. 197 ff. vertritt.

[3]) So will Fétis a. a. O. S. 85, gestützt auf eine Stelle in einem Oddo v. Clugny zugeschriebenen Traktat bei Gerbert Script. I. S. 275, wo es heißt: „. . . Sancti quoque Ambrosii, peritissimi in hac arte (der Musik), symphonia nequaquam ab hac discordat regula (nämlich dem Greg. Ges.), nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.“

ergreifende Wirkung auf den Hörer machen konnte, daß Augustinus bis zu Thränen gerührt wurde und ihn noch Guido v. Arezzo als wundersüß („perdulcis") charakterisieren konnte.[1]) Allerdings stützt auch der Gegensatz, in den der Gregorianische Gesang zum Ambrosianischen trat, die Annahme, daß zur Zeit des letzteren eine besondere geistliche Weise der weltlichen noch nicht entgegengesetzt war und daß wir, hätten wir weltliche Melodien aus der Zeit des Ambrosius, vielleicht besser als durch einen bloßen Hinblick nach dem griechischen Morgenlande die Gesangsweise dieses großen Bischofs begreifen würden.[2]) Erst Gregor d. Gr. war es, der, allen Reiz der Melodie und des Rhythmus in seinem Cantus planus verschmähend, mit Bewußtsein und Absicht einen Gegensatz zwischen geistlicher und weltlicher Musik statuierte.[3])

Gregor soll zwar bei den Ambrosianischen Melodien, die er zweifelsohne in seinen Gesang aufgenommen hat, zunächst nur deren zu große Ausdehnung auf ein geringeres Maß beschränkt haben,[4]) allein damit hat er sich schwerlich begnügt, sonst hätten nicht andere, die den Ambrosianischen Gesang noch gehört haben, einen so tief gehenden und sehr fühlbaren Unterschied zwischen beiden Singweisen, die noch lange nebeneinander fortbestanden haben müssen, gefunden.[5]) — Daß Ambrosius seine Hymnen in antiphonischer Weise singen ließ, wird bestimmt bezeugt (vgl. den Art. „Antiphon"), daß er für dieselben die vier authentischen Kirchentöne, die nach ihm auch Ambrosianische Kirchentöne heißen (vgl. den Art. „Authentisch"), aus dem griechischen Tonsystem ausgewählt und festgesetzt habe, wie die Überlieferung will, und wie noch immer da und dort festgehalten wird,[6]) — ist eine Annahme, für deren Richtigkeit jede bestimmtere Bezeugung fehlt. Wahrscheinlicher erscheint es, daß sich diese Tonreihen in den vom Anfang des 4. Jahrhunderts an

---

[1]) Vgl. Ambros a. a. O. S. 11. — Die angeführte Stelle des Augustinus steht Conf. lib. IX. Kap. 6.

[2]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenl. 1841. Vorr. S. XXIV, wo er noch sagt: „Die Ambrosianische Gesangsweise war gewiß der weltlichen nahe verwandt; sie hatte Rhythmus gleich dieser, auch deren Lieblichkeit und Süße."

[3]) Vgl. Schletterer, Gesch. der geistl. Dichtung u. kirchl. Tonk. I. S. 101 und Palmer, Evang. Hymnol. S. 301.

[4]) Vgl. Joannes de Muris, Summa musica. Kap. III, bei Gerbert Script. III. „Prolixum eum non fecit, quemadmodum sanctus Ambrosius dictus est cantum suum modulasse."

[5]) Vgl. Radulf v. Tongern, De Canon. observ. X propos. 12, bei Forkel, Gesch. der Mus. II. S. 182; er findet den Ambr. Ges. „omnino alium a romano, solennem et fortem cantum, dagegen den gregor. „magis plane, dulcoratus et ordinatus."

[6]) So sagt Weitzmann, Gesch. der griech. Mus. 1855. S. 35: „Aus den Trümmern griechischer Theorien fand der verdienstvolle Bischof zu Mailand, St. Ambrosius, vier Tropen heraus und gebrauchte diese diatonischen Tonleitern als Grundlagen der von ihm eingeführten Kirchengesänge."

gegründeten Singschulen nach und nach, oder aber schon in Byzanz festgestellt haben[1]) und sie Ambrosius in Mailand nur in Gebrauch brachte. —

Ambrosianischer Lobgesang, Hymnus Ambrosianus, — Te Deum — vgl. den Art. „Herr Gott, dich loben wir."

Ambrosius, Bischof von Mailand, war um das Jahr 333 zu Trier, wo sein Vater als römischer Statthalter von Gallien residierte, geboren. Nach dessen im J. 350 erfolgten Tode kam Ambrosius mit seiner Familie nach Rom, wo er, um sich für eine staatsmännische Laufbahn auszubilden, Rechtswissenschaft studierte und sich später als Advokat und Redner einen Namen machte. Im J. 370 wurde er zum Präfekten von Ligurien und Ämilien ernannt; als solcher hatte er seinen Regierungssitz in Mailand, wo er sich durch die treffliche Verwaltung seines Amtes bald die allgemeinste Achtung erwarb. Die Liebe und Achtung, die er beim Volke genoß, führte bei der zwischen Nikäern und Arianern streitigen Mailändischen Bischofswahl im J. 374 dazu, daß Ambrosius, obwohl er erst Katechumene und noch nicht einmal getauft war, zum Bischof gewählt wurde. Lange sträubte er sich, dies hohe Amt zu übernehmen; nachdem er es aber übernommen hatte, widmete er sich demselben auch sein ganzes übriges Leben lang mit der vollsten Hingabe seiner mächtigen Persönlichkeit, die in ihrer mildernsten Würde und ihrem unerschrockenen Gerechtigkeitssinn von altrömischem Geiste getragen erscheint. Er wurde eine Zierde des Bischofsstuhles zu Mailand und ein gewaltiger Lehrer der abendländischen Kirche, der er in Kultus, Lehre und Leben auf lange hinaus eine bestimmte Richtung gegeben hat. Am 4. April 397 starb er zu Mailand. — Die Bedeutung des heil. Ambrosius für den Kirchengesang und die Liturgie der abendländischen Kirche ist bereits im vorangehenden Artikel besprochen worden. Das beste, was er seiner Kirche hinterlassen hat, sind seine Hymnen, durch die er mit Hilarius von Poitiers der Begründer der lateinischen Kirchenliederdichtung geworden ist. Doch ist nicht mehr festzustellen, welche Hymnen ihm in Wirklichkeit angehören und welche nur „Ambrosiana" d. h. nach seinem Vorbilde gedichtete sind; die Zahl der ihm zugeschriebenen schwankt zwischen 10 und 20. E. E. Koch, Gesch. des Kirchenl. I. S. 47. 48 z. B. schreibt ihm „nach den bewährtesten Zeugnissen" 21 zu; Dr. J. Chr. Fr. Bähr, Christl. Dichter- und Geschichtsschreiber Roms, 1836 — meint: „Zwölf Hymnen sind als echt anzusehen und gehören unstreitig zu dem besten, was die christliche Lyrik aufzuweisen hat . . . ihre Tiefe und Innigkeit erklärt es, wie Ambrosius Muster und Vorbild des Kirchenliedes für die spätere Zeit werden konnte, und seine Lieder zum Teile selbst aus der katholischen in die protestantische Kirche

[1]) Ersteres nimmt Ambros a. a. O. S. 13 an, letzteres schließt Ed. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom. Wien 1872. S. 52 aus den griechischen Bezeichnungen. Vgl. auch Forkel, Gesch. d. Mus. II. S. 163.

übergegangen sind." Vgl. das Verzeichnis der Ambrosianischen Hymnen und der „Ambrosiana" bei Schletterer, Gesch. der geistl. Dichtung u. kirchl. Tonkunst I. S. 104—107.

Ammerbach, (Elias Nikolaus,[1]) Organist zu Leipzig, der um 1540 zu Ammerbach in Sachsen geboren war. Er erzählt selbst, wie er von Jugend auf, ja von Natur „eine sonderliche Lust und Liebe, Anmutung und Inklination zu der Kunst der Musik in sich befunden" — und wie er, um sich in derselben auszubilden, sich „in fremde Land zu fürtrefflichen Meistern begeben, auch viel darüber versucht, erlitten vnd ausgestanden" habe. Nach seiner Heimkehr wurde A. um 1570 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig und veröffentlichte als solcher die beiden folgenden Orgelwerke: 1. „Orgel oder Instrument-Tabulatur ꝛc. Anno 1571." 98 Bl. in kl. Qu. 4°. Zweite Ausg. bei Ulrich Neuber in Nürnberg 1583. — 2. „Ein New künstlich Tabulatur Buch ꝛc. Im Jar 1575." Nürnberg bei Dietrich Gerlach. Fol. — Das erstgenannte ist ein Schulwerk, vom Verfasser ausdrücklich „der Jugend und den anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck verfertiget," und kann füglich als einer der ersten Versuche einer Orgelschule angesehen werden. Es besteht aus zwei Theilen, von denen der erste eine „Kurtze Anleitung vnd Instruction für die anfahenden Discipel der Orgelkunst" —, der zweite 89 in Orgeltabulatur gesetzte Stücke — nämlich: 44 Choräle und weltliche Lieder, 15 „gemeine gute deutsche Dentze," 14 ausländische Tänze, — 12 „kolorierte Stücklein" (geistl. und weltl. Lieder) und 7 fünfstimmige größere Tonsätze — enthält. Etwas größere Ansprüche macht das zweite Werk, als „ein größer und künstlicher Buch," in dem „sehr gute Moteten (25 Nrn., 8 sechsst., 15 fünfst., 2 vierst.) und liebliche deutsche Tenores (von 15 geistl. und weltl. Liedern) vornehmer Componisten" (es sind vertreten: Orlandus Lassus mit 17, Scandelli mit 5, Clemens non papa mit 2, Meyland, Jachet, Gastritz und Crequillon mit je 1 Nr. und 12 Nrn. von Ungenannten) „auf die Orgel und Instrument abgesetzt, beydes, den Organisten und der Jugend dienstlich." — A. gehört mit diesen Werken zu den „Koloristen", jenen „deutschen Orglern, die sich als ehrliche Handwerker darstellen," und von denen Ambros treffend sagt: „aus dem Boden, den die braven Männer treufleißig im Schweiße des Angesichts bearbeiteten, ging am Ende die Kunst eines Sebastian Bach auf der Orgel hervor." [2])

[1]) Er selbst schreibt auf dem Titel seines ersten Werkes 1571: „. . . durch Eliam Nicolaum, sonst Ammerbach genandt" — auf dem Titel des zweiten: „. . . durch Eliam Nicolaum Amorbach." Gerber, N. Lex. I. S. 89 schreibt „Amerbach" und verschiedene spätere haben ihm nachgeschrieben.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. d. Mus. III. S. 437 f. — Über die „Koloristen" vgl. die Abhandlung von A. G. Ritter, Allg. mus. Ztg. 1869. S. 297—299. 305—307. 313—316. — Von eigenen Kompositionen A.s ist bis jetzt nichts bekannt, mit welchem Recht er bei Schilling, Lex. I. S. 180, ein „großer, vielleicht der größte Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts" genannt ist, muß dahingestellt bleiben. Vgl. auch Becker, Hausmusik. S. 26.

Ammerbach, Eusebius, Organist und Orgelbauer zu Augsburg, der im Jahr 1581 für Jakob Fugger daselbst die Orgel in der St. Ulrichskapelle baute, ein Werk, das als eines der besteingerichteten der damaligen Zeit galt, und ihm mit Recht den Ruf „eines geschickten Mannes" einbrachte. An dieser Orgel fungierte er dann auch als Organist.

Ammerbach, Anton, ein weiterer Organist dieses Namens, lebte um dieselbe Zeit im Dienste des Herzogs von Braunschweig. Etwas Näheres über ihn ist nicht bekannt. — Welcher von den drei vorstehenden derjenige Ammerbach ist, den Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, 1829. S. 58 ohne Vornamen, aber als einen deutschen Tonsetzer anführt, der in den Jahren 1540 bis 1560 sich bekannt machte, ist fraglich. Becker, Hausmusik. S. 26. Anm. 2 hält für wahrscheinlich, daß es der Augsburger Eusebius A. sei.

Anding, Johann Gottfried, Kantor und Musikdirektor zu Lüneburg, war am 4. September 1789 zu Ober-Schönau bei Schmalkalden geboren. In seiner Jugend von 1805 an zunächst in Thüringen, dann in Karlshaven als Lehrer thätig, wirkte er darauf bis 1824 als Kantor zu Clausthal im Harz und wurde 1824 als Klassenlehrer der Sexta des Gymnasiums, sowie als Kantor und Musikdirektor nach Lüneburg berufen. Dieser Stadt widmete er seine ganze spätere Thätigkeit, namentlich auch als Leiter der Kirchenmusik in sämtlichen protestantischen Kirchen derselben. Unter vielen Ehrenbezeugungen feierte er am 21. Juni 1855 sein fünfzigjähriges, 1865 sein sechzigjähriges Dienstjubiläum daselbst, und starb am 11. Febr. 1866. Von seinen Werken sind hier anzuführen:

Choral-Melodienbuch, zunächst zum Gebrauch für die Kirchen und Schulen in Lüneburg. 3. Aufl. 12°. Lüneb. Engel. — Op. 4. 6 Motetten und das Vaterunser für gem. Chor. Berl. Bahn. — Op. 5. 6 Motetten für S. A. T. u. B. Leipz. Peters.

Anding, Johann Michael, Musikdirektor am Seminar zu Hildburghausen, war am 25. August 1810 zu Queienfeld bei Meiningen geboren und erlangte seine Bildung als Lehrer und Musiker 1825—1828 im Seminar zu Hildburghausen, wo namentlich die Organisten J. C. Rüttinger (ein Schüler Kittels in Erfurt) und J. G. Meister seine musikalischen Studien leiteten. 1829—1842 war er an mehreren Orten als Lehrer thätig, seit 1843 wirkte er erfolgreich als erster Musiklehrer am oben genannten Seminar, als welcher er 1869 den Titel eines herzogl. Musikdirektors erhielt und, nachdem er mehrere Jahre im Ruhestande gelebt hatte, am 9. August 1879 starb. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

Vierstimmiges Choralbuch nach den ältesten und neuesten Quellen für Orgel, Harmonium, Klavier und Sängerchöre bearbeitet und herausgegeben. Hildburghausen. 1867—1868. Gadow. XL u. 474 S. gr. 4°. Dies ist sein bedeutendstes Werk, an dem er über 30 Jahre sammelte, sichtete und

arbeitete. In demselben erscheinen einige neue Choralmelodien, bei denen jedoch nicht bemerkt ist, ob sie von A. selbst komponiert sind: wir nennen diejenigen derselben, die bereits in ein weiteres Ch.-B. Aufnahme fanden:

Nr. 2. Das ist ein teures Wort. G-dur, d g fis g a h. Jakob u. Richter II. 570.

Nr. 393b. Wer bin ich von Natur. C-moll, g as g $\bar{c}$ $\bar{d}$ h. das. II. 1243.

Nr. 414. Geheimnis voller Lieb. G-dur, g d g a h g. das. II. 705.

Nr. 526. Gott ist die Liebe selbst. F-dur. f $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ b a. das. II. 721.

Handbüchlein für Orgelspieler, enthaltend eine Beschreibung aller Teile einer Orgel und eine Anweisung zum kirchlichen Orgelspiel rc. Mit 2 Tafeln Abbildgn. u. Notenbeispln. Hildburgh. 1853. Kesselring. 2. Aufl. VII u. 166 S. gr. 8°. 3. Aufl. 1872. VIII u. 170 S. — Mehrere Hefte Orgelstücke. Erfurt. Körner. — Orgelstücke, Motetten rc. in verschiedenen Sammlungen.

André, Julius, der hier als fruchtbarer Orgelkomponist anzuführen ist, war am 4. Juni 1808 als der Sohn des bekannten Theoretikers und Komponisten Anton André zu Offenbach geboren. In der Musiktheorie ein Schüler seines Vaters, im Klavier- und Orgelspiel Aloys Schmitts in Frankfurt a/M., hinderten ihn nur Gesundheitsrücksichten, sich ganz der Musik zu widmen. Er wurde Mitarbeiter der Andréschen Musikalienhandlung und lebte als solcher meist zu Frankfurt; hier starb er auch am 17. April 1880. In seinen Orgelwerken zeigt er sich als der Rinckschen Schule angehörig; auf deren Standpunkt ist er stehen geblieben und die Bewegung, die durch den wiedererstandenen Bach in der Orgelkomposition entstanden, ist an ihm spurlos vorübergegangen. —

Seine Orgelstücke erschienen in 25 Heften (Op. 9. 14. 15. 16. 19. 21. 23. 26. 28. 30. 31. 35. 37. 39. 40. 42. 49. 51. 53. 55. 60. 61. 65. 67. 68) bei André in Offenb., Schott in Mainz. Augener in London. — Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspielen, mit Musikbeilagen und Applikatur für das Pedal. Offenb. André. — Kurzgefaßte, theoretisch-praktische Orgelschule. Op. 25. Offenb. André. 2. Aufl. —

Angelica, sc. Vox, eine Zungenstimme der Orgel von zarter Intonation und flötenartiger Klangwirkung, daher sie manchmal auch (wie z. B. in der von Ad. Ibach Söhne in Barmen 1864 erbauten Orgel zu Bergen op Zoom in Holland) Flaut-angelica genannt wird. Ihre Konstruktion kommt mit den ähnlichen Stimmen, wie Voix céleste oder Vox humana, ziemlich überein, auch steht sie wie diese gewöhnlich im 8 Fußton im Echowerk größerer Orgeln. Eine Vox angelica im 16 Fußton findet sich z. B. im Unterwerk der von Joachim Wagner 1735 erbauten, von Buchholz 1851 reparierten Orgel der Parochialkirche zu Berlin. — Nach Adlung, Anl. zur Mus. Gel. S. 467. Anm. wäre diese Stimme von einem Orgelbauer Ratz zu Mülhausen im Elsaß erfunden und von einem Orgelbauer Stumm in Sulzbach in besonders trefflicher Weise gebaut worden.

Anger, Louis, Organist in Lüneburg, war am 5. September 1813 als der Sohn eines Bergmanns zu St. Andreasberg bei Klausthal im Harz geboren und erhielt, da er ein bedeutendes Talent für Musik zeigte, den ersten musikalischen Unterricht von einem alten Kantor seines Geburtsortes. Von 1830 suchte er weitere Ausbildung in Klausthal, und 1833 kam er nach Weimar und genoß hier den Unterricht Hummels im Klavierspiel und Töpfers in Kompositionslehre und Orgelspiel. Nach vollendeten Studien ließ sich A. 1836 als Musiklehrer in Leipzig nieder, und von hier wurde er 1842 als Organist an die Johanniskirche zu Lüneburg berufen. Dieser Stadt gehörte dann seine ganze spätere Wirksamkeit als fertiger Organist, trefflicher Konzertdirigent und überaus fleißiger Musiklehrer an. Nachdem er in Anerkennung seiner erfolgreichen Thätigkeit 1868 zum königlichen Musikdirektor ernannt worden war, starb er zu Lüneburg am 18. Januar 1870. —

Von seinen wertvollen Kompositionen, von denen jedoch nur Op. 1—12 im Druck erschienen, sind hier zu nennen: Op. 4. Christnacht. Gedicht v. Platen. Für Solostn., Chor u. Orch. Leipzig. Whistling. — Op. 6. Präludium und Fuge für Orgel. Leipz. Peters. — Choralmelodienbuch. Lüneb. 1866. — Choralbuch, vierstimmig für Gesang und Orgel. Lüneb. 1870. —

Anschlag, nennt man bei den Tasteninstrumenten das Niederbewegen der Tasten durch die auf sie niederfallenden oder auf sie drückenden Finger. Beim Orgelspiel wird dadurch ein an jeder Taste hängender, mehr oder weniger komplizierter Mechanismus in Bewegung gesetzt, der das Öffnen der Ventile und damit das Erklingen des Tones bewirkt. Der Ausdruck Anschlag scheint sich vom Spielen der alten Orgelwerke herzuschreiben, deren Mechanik so schwerfällig war, daß die 5—6 Zoll breiten Tasten mit ansehnlichem Kraftaufwand wirklich niedergeschlagen werden mußten, woher noch jetzt die Redensart „die Orgel schlagen" im Munde des Volkes rührt.[1]) — Es sind zwei Hauptbeziehungen, in denen das Wort Anschlag gebraucht wird. Man bezeichnet damit:

1. die Thätigkeit des Spielers, die in ihren physischen und psychischen Momenten vor allem beim Klavierspiel von derselben umfassenden Wichtigkeit ist, wie die Bogenführung bei den Streichinstrumenten, beim Orgelspiel aber nur in ungleich beschränkterem Sinne Bedeutung hat. Was zunächst die Handhaltung beim Anschlag betrifft, so haben sich bekanntermaßen zu verschiedenen Zeiten verschiedene Arten derselben geltend gemacht, ohne daß sie dem Haupterfordernis derselben, nämlich der absoluten Bewegungsfreiheit aller Finger zu genügen vermochten. Erst die moderne Art der Handhaltung — die Finger leicht nach der innern Handfläche

---

[1]) Einer andern Ansicht über das „Orgel schlagen" ist P. Anselm Schubiger, der in dem Artikel „Historische Irrtümer im Fache der Tonkunst" in den Monatsh. f. Musikgesch. I. Nr. 9. S. 127—130 nachzuweisen sucht, daß die Orgel schon im 5. u. 6. Jahrh. gespielt und nicht „geschlagen" wurde.

zu eingebogen, und das Handgelenk etwas höher als die Gelenke der mittleren Finger gehalten — erweist sich der aufs Höchste entwickelten Spieltechnik auf Klavier und Orgel vollständig entsprechend. — Der Anschlag selbst, der beim Klavier ein wirklicher Anschlag ist, da der frei über der Taste schwebende Finger auf dieselbe niederfallen muß, stellt sich bei der Orgel nur als ein Niederdrücken der Taste durch den dieselbe vorher schon leicht berührenden Finger dar. — Da beim Orgelspiel weder die Bildung des Tones, noch das Hervorbringen einer größeren oder geringeren Klangfülle in der Hand des Spielers liegt, auch die Tonschattierungen des Crescendo und Decrescendo entweder ganz ausgeschlossen, oder aber, wie bei vielen neueren Orgelwerken, nur durch mechanische Vorrichtungen (Echokasten, Kollektivtritte) zu bewirken sind: so dürften sich die Anforderungen an einen guten Orgelanschlag auf folgende Punkte reduzieren: ruhiges, gleichmäßiges Niederdrücken der Tasten, deutliche und lückenlose Verbindung der Töne untereinander (Legatospiel), sowie präcise Einhaltung der Zeitdauer, des Notenwertes der Töne. Dennoch ist auch hier ein seelisches Moment, das durch die Finger auf die Tasten wirkt, nicht ganz ausgeschlossen, und es vermag daher der Künstler seine Individualität in gewissem Sinne auch auf der Orgel zur Geltung zu bringen.

2. eine Eigenschaft des Instruments, die ganz von der mechanisch-technischen Einrichtung desselben abhängig ist und auch mit dem Ausdruck Spielart bezeichnet wird. Man sagt daher, ein Instrument habe einen leichten, schweren, egalen u. s. w. Anschlag, je nachdem der Spielende einen größeren oder geringeren Kraftaufwand nötig hat, um die Tasten niederzubewegen.[1]) — Es ist oben schon angedeutet worden, wie schwerfällig der Mechanismus der Orgel, und demzufolge auch ihr Anschlag früher war. Bei der jetzigen hohen Vollkommenheit ihrer mechanischen Einrichtungen ist derselbe zwar relativ leicht geworden; allein bei dem bedeutenden Luft- und Federdruck, der namentlich bei der Verwendung der Koppelungen auf die Ventile drückt, ist der Widerstand, der beim Niederdrücken der Tasten zu überwinden ist, immer noch ein sehr erheblicher und die neuere Orgelbautechnik mußte daher besondere Mittel und Wege suchen, denselben möglichst zu paralysieren. Ein solches Mittel besteht in einem jeder einzelnen Taste gegebenen Bleieinguß von genau bemessenem Gewicht; ein anderes in dem durch verschiedenes Anschrauben der Klaves an die Abstrakten bewirkten tieferen Fall der Tasten, der dann freilich vom Spieler wieder eine besondere Angewöhnung fordert. Das wirksamste dieser Mittel aber ist unstreitig der pneumatische Hebel (vgl. den Art.), dessen Erfindung durch den englischen Orgelbauer Charles Barker (vgl. den Art.), als einer der wichtigsten Fortschritte der neueren Orgelbautechnik angesehen werden darf, da durch denselben der Anschlag auf der Orgel an Leichtigkeit demjenigen auf dem Pianoforte nahezu gleich wird.

[1]) Vgl. Wiener Blätter für Theater u. Musik. 1872. Nr. 13. S. 50. die interessanten Beobachtungen über den Kraftaufwand beim Klavierspiel, die Prof. Hans Schmidt in Wien gelegentlich eines Konzertes von A. Rubinstein angestellt hat.

Ansprache, Intonation, bezeichnet im weitesten Sinne das Erklingen des Tones auf einem Instrument, nachdem der zu seiner Erzeugung dienende Mechanismus (Niederdrücken der Tasten, Anziehen der Registerzüge, Streichen, Blasen) in Thätigkeit gesetzt ist, in Bezug auf das Wann und Wie seines Erscheinens. — Wenn auf der Orgel durch Anziehen eines Registerzuges für eine ganze Stimme, durch Niederdrücken der Taste für eine einzelne Pfeife der Mechanismus in Bewegung gesetzt ist, der dem tonerzeugenden Winde den Zutritt gestattet und damit die Bedingungen für das Erklingen des Tones giebt: so erfolgt dieses Erklingen entweder sofort und der Ton kommt in nach Höhe, Klangfülle und Klangcharakter gewünschter Weise zu Gehör, dann sagt man: eine Register, eine Pfeife hat eine gute, präcise Ansprache. Oder aber der Ton erscheint erst nach einem kleineren oder größeren Zeitzwischenraume und überdies z. B. eine Oktave höher (Überblasen) und nicht in der gewünschten Fülle und Rundung oder mit anderem Klangcharakter, dann spricht man von unsichrer, langsamer, schwerer, schlechter Ansprache; — oder endlich: der Ton kommt gar nicht zum Erklingen, ein Register, eine Pfeife spricht nicht an. Der letztere Fall wird bei einem an sich klangfähig gebauten Register dann eintreten, wenn die Mechanik des Registerzeuges nicht wirken kann, weil ihre Leitung unterbrochen, oder die Schleife verquollen ist, — bei einer Pfeife aber dann, wenn ihr Ventil nicht beweglich oder die Abstraktur unterbrochen ist, wenn ferner ein anderes mechanisches Hindernis wie teilweise oder vollständige Verstopfung der Kernspalte durch Verbiegung, Staub u. dgl. vorliegt, oder wenn endlich deren Konstruktion verfehlt, der Aufschnitt etwa zu groß oder die andern Mensurverhältnisse falsch genommen sind. Solche Konstruktionsfehler bewirken, wenn sie auch nicht in dem Grade vorhanden sind, daß sie die Ansprache ganz verhindern, doch gewöhnlich solche Mängel derselben, die als langsame, unsichere, schwere Ansprache bezeichnet werden. Hier kommen dann freilich auch noch Momente in Betracht, die im Charakter und der durch denselben geforderten Bauart mancher Stimmen selbst liegen. So sprechen die eigentümlich gebauten Gambenstimmen oft langsam, die engmensurierten Flötenstimmen unsicher und mit Neigung zum Überblasen — das ja übrigens bei einigen von ihnen auch gewollt ist — an, und die großen Zungen der 16- und 32füßigen Rohrwerke, namentlich der neuerdings beliebter werdenden freischwingenden (durchschlagenden), sind nur langsamer in Schwingung zu versetzen, auch wenn ihnen der Wind in entsprechender Menge und Dichtigkeit zugeführt wird. — Die prompteste Ansprache ist den offenen Labialstimmen von Prinzipalmensur eigen. — Die neuere Orgelbaukunst ist in anerkennenswertester Weise bestrebt, die Ansprache auch der in dieser Rücksicht schwierigsten Stimmen immer mehr zu verbessern; durch genaueste Beachtung der Mensurverhältnisse, durch größeste Sorgfalt in der Windbeschaffung, Windführung und Windverteilung, und durch verschiedene anderweitige mechanische Vorkehrungen hat sie dieselbe bereits auf eine Stufe der Vollkommenheit gebracht, die die frühere Zeit nicht

kannte und die in gut gebauten Werken nicht eben viel mehr zu wünschen übrig lassen dürfte. Gleichwohl bleibt aber für den Orgelspieler die Aufgabe bestehen, bei der Wahl und Mischung der Register vor allem auch die Art der Ansprache derselben im Auge zu behalten und in Erwägung zu ziehen.

Anthem, der aus Antiphon, Antienne, Ant-Hymn („a corruption of Antiphon" meint Hawkins) entstandene Name, mit dem die Bischöfliche Kirche Englands diejenigen Gesangstücke bezeichnet, welche als kirchlich vorgeschriebener Teil der Liturgie vom Chor im Gottesdienst, in dem sie nach der dritten Kollekte eintreten, auszuführen sind.[1]) Mit dem Anthem hat sich der Chor in der englischen Kirche eine feste liturgische Stellung errungen und ist dadurch gegenüber der Heimatlosigkeit des deutschen Kirchenchores im Kultus der evangelischen Kirche wesentlich im Vorteil. — Als Text verwendet das Anthem Psalmverse und andere Bibelsprüche, oder auch Stellen aus der Liturgie und zwar ausschließlich in englischer Sprache, ganz entsprechend den Grundsätzen der englischen Kirche, die in ihrem Ritus weit strenger als die deutsche das einfache Bibelwort festzuhalten gewußt hat. — Die geschichtliche Entwicklung des Anthems, das die Engländer in seinen besten Werken mit Recht als die Blüte ihrer Kirchenmusik ansehen, und dessen älteste Spuren in den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth nachweisbar sind,[2]) ist von der Motette in ihrer alten polyphonen Form ausgegangen und hat dann alle Wandelungen der Vokalmusik mit durchgemacht. In der ersten Periode dieser Entwicklung, die bis 1625 reichend angenommen wird und in der Komponisten wie Christopher Tye (blühte von 1550 an), Thomas Tallis (gest. 1585) und sein großer Schüler William Byrd (1538—1623), Robert White (gest. 1581) und Orlando Gibbons (den die Engländer gerne ihren „Palestrina" nennen, 1583—1625) als die Hauptvertreter des Anthems anzusehen sind, war dasselbe, wenn man von seinem englischen Text absieht, noch ganz Motette für 4- und mehrstimmigen Chor, oder „Full Anthem" nach der englischen Bezeichnung. Gibbons, der überhaupt den Übergang zur nächsten Periode bildet, führte als eine neue Form das „Full Anthem with

---

[1]) Allerdings, wie Oesterley, Der Gottesdienst der engl. u. deutschen Kirche. Göttingen 1863. S. 62 bemerkt, ohne daß dies durch den Zusammenhang des Gottesdienstes irgend gefordert würde, vielmehr als konzertartige Unterbrechung desselben störend wirkend. Auch die Engländer selbst fühlen dies teilweise, deswegen verlangt Dr. Jebb, the Choral Service of the Church, 1843. 8°. vom Anthem als „a prescribed part of the service," daß es mindestens „should harmonise with some portion of the service of the day."

[2]) Das Wort „Anthem" erscheint zuerst in Days Sammlung von 1560; die erste Nachricht von seinem wirklichen Gebrauch in der Kirche datiert ebenfalls von 1560, wo berichtet wird, daß in der königl. Kapelle am „Mid-lent" Sonntag „Service concluded, a good Anthem was sung," und seit der letzten Revision des „Common Prayer Book" 1662 nimmt es seine jetzige Stellung im Gottesdienst ein. Vgl. Dr. Monk, bei Grove, Dict. of Mus. I. 1878. S. 70.

Verses" ein, bei welchem Abschnitte vom vollen Chor und mit Begleitung der Orgel, andere Abschnitte („Verses") aber von einem dem Hauptchor gegenüber aufgestellten kleineren Chore oder Quartett mit Begleitung von Violen — den Anfängen des Orchesters — gesungen wurden.[1]) In dieser Form stimmt das Anthem ganz mit der älteren deutschen Kirchenkantate überein. — Die zweite Periode reicht von 1625—1720. Es wird in derselben das Anthem nicht nur in den beiden eben genannten Formen fortgeführt, sondern es kommt noch das „Verse-Anthem", bestehend in Chören, Solostücken, Duetten, Terzetten und mit Orchesterbegleitung dazu, so zwar, daß die Chöre anfangs noch immer das Hauptgewicht hatten, und erst bei späteren Komponisten[2]) die Solonummern mehr in den Vordergrund treten und die Chöre öfters nur noch Einleitung und Schluß bilden. Künstler wie Henry Purcell (1658—1695), John Blow (1648—1708), Pelham Humphrey (1647—1674), Michael Wise, Jeremiah Clarke (1650—1707), William Croft (1677—1727) und vor allen Händel[3]) brachten in dieser Periode das Anthem auf die Höhe seiner Entwicklung. Die genannten Hauptformen des „Full Anthem", des „Full Anthem with Verses" und des „Verse-Anthem"[4]) blieben nun feststehend und auch die dritte Periode seit 1720 bis zur Gegenwart hat dieselben eifrig und nicht ohne Glück gepflegt, wenn sie auch die volle Höhe der zweiten nicht mehr zu erreichen vermocht hat. Maurice Greene (gest. 1755), William Boyce (1710—1779), William Hayes (1707—1777), Jonathan Battishill 1738—1801), Thomas Attwood (1737—1838), und noch bis in die Gegenwart hereinreichend Walmisley, die beiden Smart und Sterndale Bennett sind hervorragende Komponisten dieser Periode auf dem Gebiete des Anthems. — Frühe

[1]) In der „Collection of the Sacred Compositions of Orlando Gibbons" welche Ouseley herausgegeben hat, finden sich 12 solcher „Anthems with Verses"; näher liegen uns einige Werke Mendelssohns, die er in der Form des Anthems geschrieben hat. In den drei Motetten, Op 69, ist das Jubilate Deo Nr. 2 ein „Full Anthem", das „Nunc dimittis" Nr. 1, das „Magnificat" Nr. 3 — sowie das Tedeum für Solostn., Chor u. Orgel — sind „Full Anthems with Verses", während Mendelssohns größere Psalmen für Solostn., Chor u. Orch., z. B. Op. 31. 42. 46 die Form des „Verse-Anthem" darstellen.

[2]) Namentlich Henry Purcell, der selbst ein trefflicher Sänger war, schreibt man die Ausbildung des Anthems mit Sologesängen zu.

[3]) Über Händels sogen. „Chandos-Anthems", deren er 1717—1720 12 (5 dreist., 6 vierst. u. 1 fünfst.) für den Herzog von Chandos zu Cannons bei London schrieb, vgl. Chrysander, Händel I. S. 459. Mattheson, Ehrenpf. S. 98. Anm. Auch seine für besondere Gelegenheiten geschriebenen „Funeral- u. Koronation-Anthems" sind ausgezeichnete Werke der Gattung.

[4]) Dr. Jebb, a. a. O. charakterisiert die drei Formen so: „Full anthems, properly so called, which consist of chorus alone, and the full anthem with verses; these verses however, which form a very subordinate part of the compositions, do not consist of solos or duets, but for the most part of four parts, to be sung by one side of the choir. In the verse anthem the solos, duets and trios have the prominent place: and in some the chorus is a mere introduction or finale."

schon begann man auch andere Werke als Anthems zu bearbeiten. Henry Aldrich (1647—1710) arrangierte Motetten von Palestrina, Chöre von Carissimi und andern Italienern; Hugh Bond (gest. 1792) Stücke aus Händelschen Oratorien, aus älteren Messen u. dgl und in neuerer Zeit wurde noch vielmehr in dieser Weise angeeignet: Bachsche Motetten, Auszüge aus den Oratorien von Haydn, Spohr, Mendelssohn, aus Messen und andern, auch weltlichen Musikwerken von Haydn, Mozart, Beethoven u. a., selbst Stücke von Gounod fanden Gnade bei den englischen Kirchenmusikern. — Die wichtigsten Sammlungen von Anthems sind:

1. Day, Certain Notes set forth in four and five Parts, to be sung at the Morning and Evening Prayer and Communion. 2. Edition. 1560. — 2. Barnard, Selected Church Music, consisting of Services and Anthems etc. 1641. Part. von John Bishop im Br. Mus., 18 vier-, 14 fünf-, 5 sechsst. Anth. u. 12 mit „Verses". Vgl. Burney, Hist. of Mus. III. S. 366. — 3. Boyce, Cathedral Music, being a collection in score of the most valuable and useful compositions for that service by the several English masters of the last two hundred years. 3 Vols. 1760—1778. Weitere Ausg. 1780 u. 1849. 26 Full A. 41 Verse Anth. — 4. Arnold, Cathedral Music, being a Collection in score of the most valuable and useful compositions for that service by the English masters of the last two hundred years: selected and revised. Lond. 1791 ff. 4 Vols. Fol. 18 Full Anth. 13 Anth. mit Verses. 8 Verse-Anth. — 5. Page, Harmonia Sacra, a collection of Anthems in score, selected from the most eminent masters of the 16th. 17th. and 18th. centuries. Lond. 1800. 3 Vols. Fol. 11 Full A., 24 Full A. mit Verses. 39 Verse-Anthems. — 6. Twenty-two Anthems of the Madrigalian era, edited for the Musical Antiquarian Society by Dr. Rimbault. Lond. Fol. — 7. Ouseley, Collection of Anthems for certain Seasons and Festivals of the Church of England, by various Composers. Lond. Novello. 2 Vols. I. Nr. 1—29. II. Nr. 30—48.

Anthes, Friedrich Konrad, ist am 2. Mai. 1812 zu Weilburg in Nassau als der Sohn des Seminarlehrers Johann Adam A. geboren. Er studierte Theologie und wurde zuerst Hülfsgeistlicher zu Herborn, dann Pfarrer zu Haiger und Ackerbach; mußte jedoch anhaltender Kränklichkeit wegen schon 1857 in Pension treten und lebt seitdem zurückgezogen in Wiesbaden. Er schrieb über evang. Kirchengesang die wertvollen Schriften:
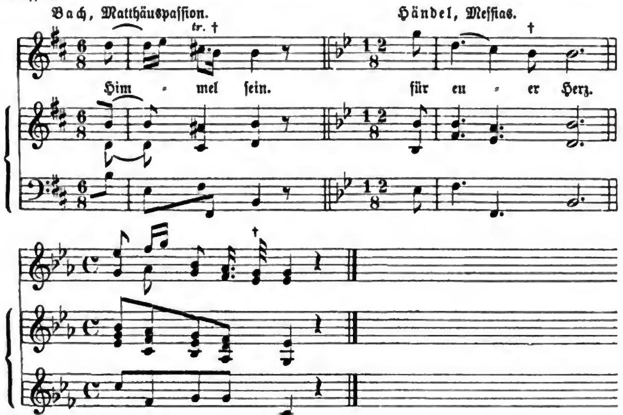
„Die Tonkunst im evangelischen Kultus, mit einer Geschichte der kirchlichen Musik." Wiesbaden 1846. 4°. — und

„Allgemein faßliche Bemerkungen zur Verbesserung des Evang. Kirchengesangs." Wiesb. 1846. 8°.

deren historischer Teil jetzt zwar veraltet ist, die aber in ihrem praktischen Teil („Von den einzelnen Teilen der kirchlichen Musik: Choral-, Chor-, Altargesang,

Kirchenmusik") gründlich Durchdachtes und treffend Wiedergegebenes über den Gegenstand enthalten.
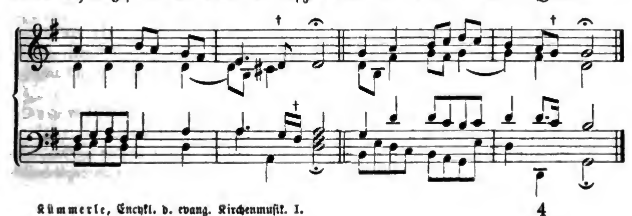
Anticipation heißt der Eintritt einzelner oder mehrerer Töne eines Akkords noch während der vorhergehende erklingt. Zu Bachs und Händels Zeiten war es sehr gebräuchlich namentlich beim Ganzschluß vor Schluß der Dominantharmonie einen Ton des folgenden, am häufigsten des Tonikaakkordes zu anticipieren. Beispiele:



Auch der Choral folgte diesem Gebrauch, wie der Schlußsatz von „Alle Menschen müssen sterben" nach der Änderung von Jakob Heintze 1690:



und Bachs Choräle an vielen Stellen zeigen; z. B. „Alles ist an Gottes Segen" — Vierst. Choralges. II. Tl. Berl. u. Leipz. 1769. Nr. 132. 3. u. 6. Zeile:



Antiphon, Cantus antiphonus, vox reciproca,[1]) Wechselgesang, eine Gesangsweise der alten Kirche, nach welcher die Psalmen versweise von verschiedenen Chören gesungen wurden. Spuren antiphonenartigen Gesanges lassen sich schon im Tempelgesange der ältesten Völker nachweisen; auch die Juden sangen solche Wechselgesänge und bei den Therapeuten, einer zu Christi Zeit in Alexandria blühenden jüdischen Sekte waren sie nach der Erzählung des Philo[2]) bei ihren religiösen Zusammenkünften allgemein üblich. Von ihnen scheinen sie dann schon in sehr früher Zeit auch in die apostolische Kirche herübergenommen worden zu sein. Die erste Einführung des antiphonischen Psalmengesangs in der syrischen Kirche schreiben die einen schon dem Bischof Ignatius von Antiochien (um das Jahr 90), der damit den Gesang der Engel, den er im Traume gehört, nachahmen lassen wollte,[3]) — andere erst dem Flavianus (381—388 Bischof von Antiochia) und dem Diodorus (Presbyter in Antiochien und 378—394 Bischof von Tarsus) zu.[4]) In der griechischen Kirche richtete der heil. Chrysostomus (398—404 Bischof von Konstantinopel) den antiphonischen Psalmengesang ein,[5]) und in der lateinischen Kirche des Abendlandes waren es hauptsächlich der Bischof Ambrosius von Mailand und der Bischof Damasus von Rom, durch welche Wechselgesänge eingeführt wurden.[6]) — Bald fing man jedoch an, nicht nur die Verse der Psalmen von zwei Chören abwechselnd singen zu lassen: man nahm auch andere passende Bibelsprüche und sang sie am Anfang, oder zwischen den einzelnen Versen des jedesmaligen Psalms. Diese Sprüche hießen dann Antiphonen; jeder Psalm erhielt in der Folge seine eigene Antiphon,

---

[1]) Der Mönch Aurelianus Reomensis bei Gerbert, Script. eccles. I. S. 60 sagt hierüber: Antiphona dicitur vox reciproca, eo quod a choris alternatim cantetur: quia scilicet chorus, qui eam incepit ab altero choro iterum eam cantandum suscipiat, imitans in hoc Seraphim de quibus scriptum est: Et clamabant alter ad alterum: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth!

[2]) Vgl. die Erzählung des Philo bei Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern. 1829. S. 45. 46.

[3]) Aus der Zeit des Ignatius berichtet schon Plinius, Epist. Lib. X. Kap. 97 — in dem berühmten Brief an Trajan über die Christen, daß sie in Wechselgesängen Gott lobten, — und Sokrates, Hist. eccles. Lib. VI. Kap. 8 sagt von Ignatius: Vidit aliquando angelos hymnis alternatim decantantis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem, quam in illa visione animadverterat, ecclesiae Antiochenae tradidit.

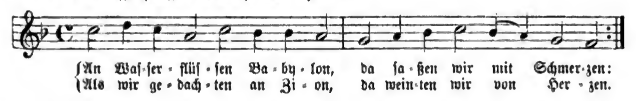
[4]) Vgl. Theodoret, Hist. eccles. Lib. II. cap. 24. Isti duo admirabiles viri Flavianus et Diodorus, noctu et interdiu ad pietatis studium omnes sedulo excitarunt. Hi primi psallentium choro in duas partes diviso, hymnos Davidicos, alternis canendos tradiderunt. Quae res, primum incoepta Antiochiae ubique pervasit et ad ultimas orbis terrae oras pervagata est.

[5]) Vgl. Neander, Johannes Chrysostomus. Berl. 1849. 2. Aufl. und bei Gerbert a. a O.: reperta autem sunt primum a Graecis a quibus et nomina sumpserunt.

[6]) Vgl. Aur. Reom. bei Gerbert a. a. O.: „apud latinos autem auctor eorum beatissimus exstitit Ambrosius Mediolanensis antistes a quo hunc morem suscepit omnis occidentalis ecclesia.“ — August. Confess. lib. IX. cap. 7.

die in zweierlei Beziehung für denselben Bedeutung gewann: fürs erste nämlich spricht dieselbe „den Grundton aus, der sich durch den folgenden Psalm hindurchzieht, giebt den Gesichtspunkt an, von welchem aus die Kirche die Psalmen nach ihrer typischen und messianischen Beziehung auffaßt"[1]) — fürs zweite hat sie für ihren Psalm auch eine musikalische Bedeutung; sie stimmt im Tone, der Tonart, mit demselben überein, regelt seine Intonation, so daß der Psalmton erst durch sie und das zur Osterzeit an ihrer Stelle gesungene Halleluja und dessen Klausel seinen eigentlichen Abschluß und sein richtiges Final erhält.[2]) — Außer diesen eigentlichen, zu den Psalmen gehörigen Antiphonen, die zwar auch für den liturgischen Psalmengesang (vgl. den Art.) der evangelischen Kirche von Wichtigkeit sind,[3]) giebt man noch einigen andern, mehr selbständigen Gesängen den Namen Antiphon, obwohl er ihnen in seiner eigentlichen Bedeutung nicht zukommt, da sie in Wirklichkeit Hymnen kleineren Umfangs darstellen. Einige von diesen sind für uns deswegen von ganz besonderem Interesse, weil ihre Melodien die Grundlage mehrerer Choräle der evangelischen Kirche bilden. Von solchen nennen wir: Veni sancte spiritus — Komm heiliger Geist, Herre Gott; Media vita in morte sumus — Mitten wir im Leben sind; Da pacem Domine — Verleih uns Frieden gnädiglich. — Außer diesen hat die katholische Kirche noch vier Marianische Antiphonen (Alma Redemptoris; Ave Regina; Regina coeli und Salve Regina[4]) als selbständige Gesänge. — Auch die alte ursprüngliche Weise des antiphonischen Gesanges hat sich in der kirchlichen Kunstmusik erhalten; so wird z. B. das Miserere, wie es in der päpstlichen Kapelle zu Rom alljährlich zur Aufführung kommt und in der musikalischen Welt bekannt genug ist (am berühmtesten ist die Komposition Gregorio Allegris) in antiphonenartiger Einrichtung gesungen; ebenso zeigt die ältere Kirchenkantate der deutschen evangelischen Kirche, sowie das ältere Anthem der englischen Kirche den antiphonischen Wechsel zwischen kleinem und großem Chor. —

An Wasserflüssen Babylon, Choral:
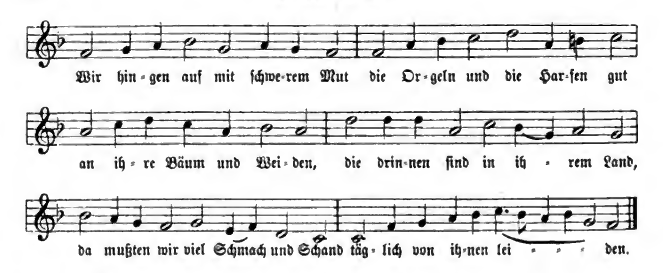


[1]) Vgl. P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst. Brixen 1870. S. 32.

[2]) Vgl. Just. W. Lyra, Die liturg. Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes. Göttingen 1873. S. 48. 49 und Notenbeil. S. 69—74, wo dieser Zusammenhang von Antiphon und Psalm nachgewiesen ist.

[3]) Vgl. Naumann, Nachklänge. 1872. S. 295—335, sowie dessen besondere Schrift „Über Einführung des Psalmengesangs in die evang. Kirche." Berl. 1876. Außerdem die bezüglichen Schriften von Friedr. Hommel, Armknecht, Maydorn u. A.

[4]) Die erste und dritte dieser Antiphonen von Hermannus Kontraktus. Vgl. P. Ans. Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. 1858. S. 85.



der von Anfang an als „Melodia suavissima" (Backius) und „eine sehr schöne Melodey" (Gabr. Wimmer) anerkannt wurde. Er ist süddeutschen Ursprungs und findet sich zuerst in: „Das dritt theil Straßburger Kirchen ampt." Straßb., Wolff Köpphel. 1525, dann in: „Psalmen gebett, vnd Kirchen übung." Straßb., Wolff Köpphel. 1530. Bl 44a. in „Das Gros Kirchen Gesangbuch." Straßb. 1560. I. Teil. Nr. 102, sowie in „Das Newer vnd gemehret Gesangbüchlein, darinn Psalmen Hymnen 2c. Straßb. 1566, bey Thiebold Berger. S. 238. Im „Gros Kirchen Gesangbuch" von 1560 ist zuerst Wolfgang Dachstein (vgl. den Art.) als Dichter des Liedes genannt und ihm wird auch die Melodie noch bis in die neueste Zeit (vgl. Döring, Choralk. S. 38; Fischer, Kirchenliederlex. I. S. 44), jedoch ohne irgend welche Begründung zugeschrieben. In fast sämtlichen neueren Gesang- und Choralbüchern ist unsre Melodie dem Paul Gerhardtschen Passionslied „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" (vgl. den Art.) beigegeben.

Apel, Georg Christian, Organist zu Kiel, ein begabter Jünger der Bachschen Schule, war am 21. Januar 1775 zu Tröchtelborn bei Erfurt geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik und namentlich im Orgelspiel von seinem Vater, der daselbst Kantor und Organist war. Von 1790 an besuchte er das Gymnasium zu Erfurt und setzte daneben seine Musikstudien bei Kittel fort, der ihn zum gründlichen Kontrapunktisten und trefflichen Orgelspieler ausbildete. 1796 wurde er Organist an der Thomaskirche zu Erfurt, 1802 an der Allerheiligen- und 1804 an der Nikolaikirche zu Kiel. Als Vertreter ernster Kunst entfaltete er hier in Konzertsaal und Kirche eine bedeutende Wirksamkeit, wurde 1818 Universitätsmusikdirektor und gab auch den Musikunterricht am Königl. Schullehrerseminar daselbst. Durch sein treffliches Choralbuch hat er sich um die stylvolle Gestaltung und Behandlung des Gemeindegesanges in Schleswig-Holstein ein bleibendes Verdienst erworben. Er starb zu Kiel am 31. August 1841. — Otto Jahn, der sein Schüler in der Musik war, hat ihm in seinen „Gesammelten Auff. über Musik" 1866. S. 1 ff. ein schönes Denkmal gesetzt. Von ihm erschien:

1. Vollständiges Choralmelodienbuch zu dem Schleswig-Holsteinischen G.-B. Kiel, 1817. 2. Aufl. 1830. — 2. Vollständiges Choralbuch zum Schleswig-Holsteinischen G.-B., für Orgel mit und ohne Pedal, fürs Pianoforte, auch für 4 Singstimmen harmonisch bearbeitet. Kiel, 1832. (Vorr. vom 10. Dez. 1832) — mit 177 Nummern, darunter 20 von ihm komponierte, die v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonk. I, S. 377 verzeichnet; es sind folgende:

Nr. 13b. Anbetung, Jubel und Gesang.
„ 16b. Auferstehn, ja auferstehn wirst du.
„ 25b. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen.
„ 36b. Des Ewigen und des Sterblichen Sohn.
„ 38b. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.
„ 45b. Du klagst und fühlest die Beschwerden.
„ 56b. Es jauchze Gott und preise.
„ 63. Gelobet seyst du Jesu Christ von aller.
„ 68b. Gott des Himmels und der Erden.
„ 85b. Ich bins voll Zuversicht.
„ 101. Laßt Gott uns preisen.
„ 116b. Mein Leben ist ein Prüfungsstand.
„ 125b. O großer Gott der Macht.
„ 131b. O liebster Jesu, was hast du verbrochen.
„ 143. Stärke Mittler, stärke sie.
„ 144. Tief anbetend.
„ 156. Was sorgst du ängstlich für dein Leben.
„ 164b. Wenn zur Vollführung deiner Pflicht.
„ 171b. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen.
„ 176. Wo tönt der Psalm, der dich erreicht.

v. Winterfeld, a. a. O. S. 371—381 giebt eine genaue Beschreibung des Ch.B.

Apfelregal, Knopfregal, eine jetzt gänzlich abgegangene Zungenstimme der Orgel aus der Familie der Regale, die ihren Namen daher hatte, daß auf ihrem Korpus — einem kleinen Regale — ein hohler, kugelförmiger, mit kleinen Schall-löchern durchbrochener Knopf befestigt war. Sie wurde gewöhnlich im 4-, seltener im 8-Fußton gebaut, und war von dumpfer Klangfarbe und sanfter, stiller Intonation.

Armbrust, Georg Heinrich Friedrich, Organist zu Hamburg. Er war am 17. März 1818 zu Harburg geboren, besuchte kurze Zeit das Lehrerseminar zu Hannover und kam 1833 nach Hamburg, wo er sich bei Joh. Friedr. Schwenke und Jakob Schmitt zu einem tüchtigen Orgel- und Klavierspieler ausbildete. 1851 wurde er zum Organisten an der Petrikirche gewählt und 1856 übernahm er die Leitung der ein Jahr zuvor von Ferd. v. Rhoda gegründeten Bachgesellschaft, die sich die stylgemäße Aufführung der Bachschen Kirchenwerke zur Aufgabe gemacht hatte[1])
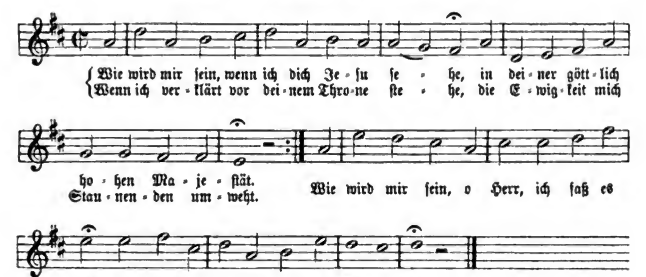
[1]) Die Notiz über A. und die Hamburger Bachgesellschaft bei Fétis, Biogr. des mus. I. 1860. S. 139 ist falsch. Der Verfasser läßt die Hamburger Gesellschaft gleiche Zwecke, wie die

und noch jetzt besteht. A. starb am 3. Mai 1869 zu Hamburg, wo sein Sohn, Karl Friedrich A. (geb. 30. März 1849 zu Hamburg, 1867—1869 Schüler Faißts am Konservatorium in Stuttgart) ihm als Organist folgte. — Vom älteren A. ist hier anzuführen: Christliches Hausbuch. 114 Choräle zum Hausgottesdienste ꝛc. Hamburg, 1857. 2. Ausg. 1872. qu. 4°. Fritz Schuberth.

Auberlen, Name einer württembergischen Lehrer- und Kantorenfamilie, die ihren Sitz seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Fellbach, einem großen Dorfe bei Stuttgart hat, und aus der mehrere Glieder sich in ehrenwerter Weise auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik bethätigt haben. Als solche sind zu nennen: Georg Daniel A., von 1760 an Schulmeister in Fellbach, von dem bezeugt wird, daß er „ein vortrefflicher Organist war, dem nicht leicht ein anderer zur Seite gestellt werden konnte.“ Er ließ sich ein Pedalklavikord fertigen, damit sich seine Zöglinge, die er zum Lehramt und zu Organisten bildete, sobald als möglich auch auf dem Pedal üben konnten. Als Komponist schrieb er viele Orgelstücke und einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten, von denen verschiedene noch im Mskr. vorhanden sind. 1784 starb er zu Fellbach. Sein Sohn: Samuel Gottlob A., war am 23. Nov. 1758 geboren und erlangte in der strengen Schule seines Vaters die Grundlage seiner musikalischen Bildung. Ein wechselvolles Leben führte ihn in die verschiedenen Stellungen eines Musiklehrers in Zürich, eines Hofmusikus in Stuttgart, eines Musikdirektors in Zofingen, Schaffhausen[1]) und Winterthur, des Seminarmusiklehrers in Bebenhausen, des Konzertmeisters am Hofe der Herzogin-Witwe Franziska zu Kirchheim u. T. und endlich von 1817 an des Musikdirektors und Organisten am Münster in Ulm, als welcher er 1828 starb. A. hat außer vielen größeren und kleineren Musikwerken, Liedern, Kantaten und Motetten, ein Choralbuch für Zürich herausgegeben. Eine von ihm komponierte Choralmelodie „Ihr Himmel öffnet euch“ ist zu Langbeckers Lied „Wie wird mir sein, wenn ich dich Jesum sehe,“ noch jetzt im Schaffh. G.-B. 1841; bei Kocher, Zionsharfe I. 1855, im Drei Kant. G.-B. Nr. 346 und bei Szadrowsky, Ch.-B. Nr. 346. S. 140 zu finden; sie heißt:

Bachgesellschaft in Leipzig verfolgen. Die dort erwähnte Polemik zwischen A. und C. G. P. Grädener vom J. 1856 bezog sich lediglich auf die Art und Weise der Aufführung Bachscher Werke, ob mit erweiterter Instrumentation oder nicht. A. schrieb bei dieser Gelegenheit eine „Verteidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn C. G. P. Grädener.“ Hamb., 1856. Schuberth. 29 S. 8°.

[1]) In Schaffhausen hörte K. M. v. Weber gelegentlich des 4. Jahresfestes der „Helvetischen Musikgesellschaft“ vom 21.—25. Aug. 1811 eine Ouvertüre von A., die er aber „als höchst mittelmäßig und abgedroschen“ charakterisiert. Vgl. Schweiz. Musikztg. 1881. S. 152.



Ein Vetter des vorigen, Nikolaus Ferdinand A., war am 11. März 1755 zu Kirchheim u. T. geboren und kam 1784 als Nachfolger des Georg Daniel A. nach Fellbach. Er besaß eine bedeutende Fertigkeit im Klavier-, Violin- und Orgelspiel, und das Studium der musiktheoretischen Schriften von Vogler, Knecht u. a. war seine Lieblingsbeschäftigung. 1799 beteiligte er sich bei der Herausgabe des Knechtschen Ch.-B., in das auch sechs von ihm komponierte Choräle Aufnahme fanden, von denen folgende drei sich noch im Württ. Ch.-B. 1828 erhielten:

Nr. 182, S. 66: Nach einer Prüfung kurzer Tage. 1797.
G-dur. h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h $\bar{c}$ h.
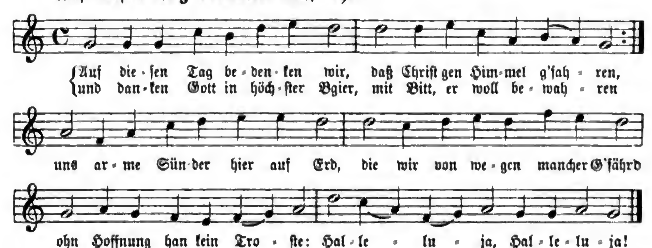
Nr. 199, S. 71: Erheb, o Seele deinen Sinn.
C-dur. $\bar{d}$ $\bar{a}$ h g fis g a h $\bar{c}$.

Nr. 227, S. 30: So Jemand spricht: ich liebe Gott. Nach einer Ode von C. Ph. E. Bach in einem Choral verwandelt. 1794.
As-dur. as $\bar{e}$ $\bar{es}$ $\bar{des}$ $\bar{c}$ b b $\bar{c}$.

Mit besonderem Erfolg unterrichtete er junge Lehrer in der Musik und unter seinen Schülern war auch Friedr. Silcher. — Sein Sohn: Wilhelm Amandus A., war am 24. Oktober 1798 zu Fellbach geboren und folgte seinem Vater 1828 im Amte, das er bis 1872, in den letzten Jahren als Oberlehrer, führte. Er hat namentlich auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichtes Hervorragendes geleistet und ist daneben auch auf dem Felde der Kirchenmusik durch Herausgabe von Choralsammlungen, sowie durch Komposition von Motetten, geistlichen Liedern, Begräbnisgesängen in erfolgreicher Weise thätig gewesen.
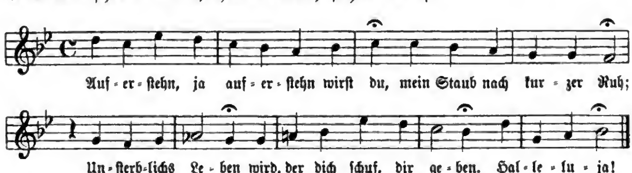
Auf Christi Himmelfahrt allein — Kantate zum Himmelfahrtsfest 1735 von Seb. Bach, mit einer Choralfantasie am Anfang und dem Schlußchoral „O Gott du frommer Gott" zu der Strophe „Alsdann so wirst du mich zu deiner Rechten stellen." Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 128.

Auf diesen Tag bedenken wir, Choral:
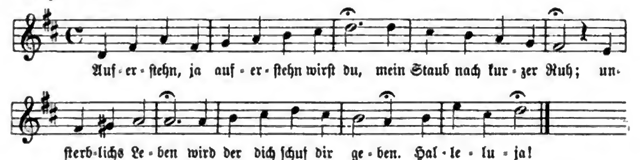


zu dem Himmelfahrtslied des Dr. Johann Zwick (1496—1542) von süddeutschem Ursprung, dessen älteste Quelle nach Tuchers Zeugnis bei Zahn, Euterpe 1878. S. 173 das Straßb. G.-B. von 1537 ist, während Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 49 im Froschauerschen G.-B., Zürich 1540 (wo nach Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 487. Nr. 535 die Weise sich ebenfalls finden soll) die Melodie des ersten Psalms als vorgeschrieben angiebt, und die obenstehende mixolydische Weise erst im Straßb. G.-B. von 1560 erscheinen läßt. Vgl. auch Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 682.

Auferstehn, ja auferstehn wirst du — dies beliebte Gedicht Klopstocks, das in seinen „Geistlichen Liedern" I. Teil, 1758. S. 80 erstmals gedruckt erschien, hat im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von Melodien hervorgerufen. Die älteste derselben ist die von Ch. H. Graun unmittelbar nach dem Erscheinen des Liedes erfundene, weitbekannte Arie: g $\bar{c}$ a | g h $\bar{c}$ | $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ | $\bar{c}$ h — aus „Geistl. Oden von einigen Tonkünstlern in Berlin." 1758. S. 34—35. Ihr folgte die in Norddeutschland in kirchlichem Gebrauch stehende Weise:

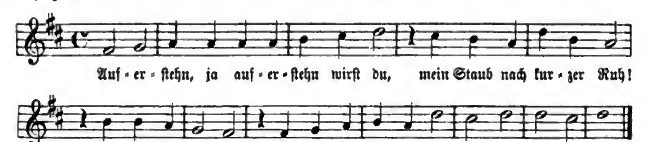


von C. Phil. Em. Bach. Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamb. G.-B. 1787. S. 14, die dann in Kühnaus Ch.-B. II. Teil. 1790. S. 225. Nr. 200 aufgenommen, sich bald verbreitete, auch das Berner Ch.-B. 1854. S. 45. Nr. 164 enthält sie. — In Süddeutschland schufen Just. Heinr. Knecht (c e g $\bar{c}$ a $\bar{c}$ f a a g) und Mag. Fr. Christmann ($\bar{d}$ c h $\bar{d}$ e d c d $\bar{c}$ h) zwei
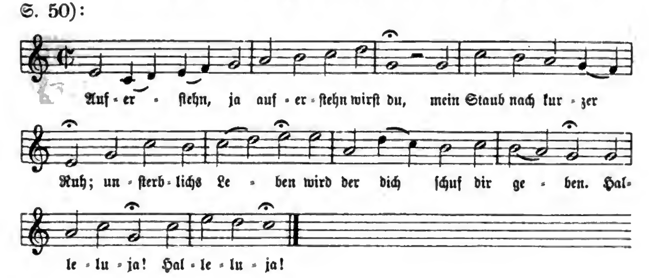
weitere Weisen, die beide 1793 entstanden und im Württ. Ch.=B. von 1799 gedruckt wurden aber keine Verbreitung fanden. Dagegen erlangte in Norddeutschland eine zweite Weise:



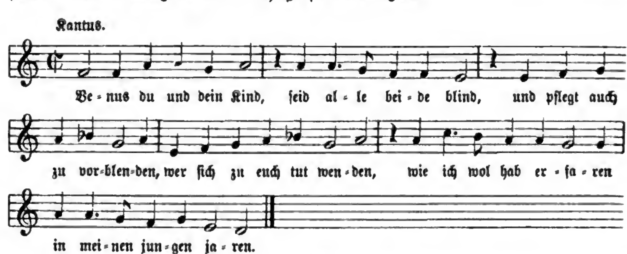
Eingang in den Kirchengesang. Sie dürfte Johann Georg Beutler (vgl. den Art.) als Erfinder zugehören, in dessen „20 vierst. neue Choralmelodien" Meißen o. J. S. 20 sie sich findet; aufgenommen wurde sie zuerst in die Ch.=BB. von Joh. Christ. Kittel, Altona 1803. S. 16. Nr. 15 u. C. G. Umbreit, Gotha 1811. S. 40. Nr. 79, auch im Elberfelder G.=B 1857 ist sie dem Liede beigegeben. — Eine weitere Weise von J. W. Stadler, Stadtkantor und Rektor zu Bayreuth (gest. 1819) ist in der protestantischen Kirche Bayerns im Gebrauch; sie heißt bei Layriz, Kern II. Nr. 147. S. 9:
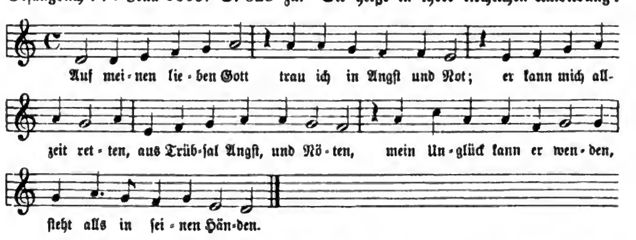


Noch eine andere von Dr. Konr. Kocher (vgl. den Art.) 1825 für das Württ. Ch.=B. von 1828 (Nr. 113. S. 64) komponiert, erlangte in Württemberg ausschließlich Geltung. Sie heißt im Württ. Ch.=B. von 1844 Nr. 51 (Chor.=Mel. Nr. 69. S. 50):



Auf meinen lieben Gott, Choral, dessen Melodie ursprünglich dem weltlichen Liede „Venus, du und dein Kind seid alle beide blind“ angehörte, mit dem sie sich in „Kurtzweilige Teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Vilanellen . . . newlich durch . . . Jakobum Regnart komponiert. . . Nürnberg 1574, Nr. 8 (spätere Ausgaben von 1578. 1580. 1595) erstmals findet. In der Ausg. von 1578 heißt sie im Original:



Mit dem Liede „Man spricht, wen Gott erfreut“ kam sie umgebildet in den Kirchengesang, bei Barth. Gesius „Geistl. deutsche Lieder,“ Frankfurt a. O. 1605 und noch im Koburger G.-B. 1621, findet sie sich als „Ton“ („Venus du vnd dein Kindt“) zu diesem Liede bezeichnet. Dem Liede „Auf meinen lieben Gott,“ dem sie dann geblieben ist, eignete sie zuerst Melchior Vulpius „Ein schön geistlich Gesangbuch . . . Jena 1609. S. 525 zu. Sie heißt in ihrer kirchlichen Umbildung:



Nach v. Winterfelds Vorgang, Evang. Kirchenges. II. S. 239 wird irrtümlicher Weise Johann Hermann Schein noch da und dort als Erfinder dieser Melodie genannt, so z. B. bei v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868. S. 325. u. A. Seb. Bach hat die Weise mehrfach als Schlußchoral von Kantaten benutzt, ein- oder zweimal mit Strophen aus obigem Liede — Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ Strophe 1 („Auf meinen lieben Gott“); Kantate „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens,“ Strophe 6 („Amen! zu aller Stund“ — so vermutet Erk, Bachs

Choralgesänge I. Nr. 13, während Spitta, Bach II. S. 995 die letzte Strophe von „Wo soll ich fliehen hin" dem Gang der Dichtung gemäßer hält); dann mehrfach zu Strophen aus „Wo soll ich fliehen hin" — Kantate „Wo soll ich fliehen hin" mit Strophe 11 („Führ auch mein Herz und Sinn"), Kantate „Erforsch mich Gott" mit Strophe 9 („Dein Blut der edle Saft"), Kantate „Was soll ich aus dir machen, Ephraim" mit Strophe 7 („Mir mangelt zwar sehr viel"). —

Aufschnitt oder Mund heißt die Öffnung im Korpus der Pfeifen sämtlicher Labialstimmen der Orgel, die sich unmittelbar über der Kernspalte befindet und die Fortpflanzung der beim Durchgang durch die Kernspalte entstandenen tonerregenden Schwingungen auf die im Pfeifenkörper noch ruhende Luftsäule vermittelt. Die Form und Größe dieser Öffnung ist neben der Mensur des Korpus und dem Windzufluß von wesentlich bestimmendem Einfluß auf Qualität und Charakter des Tons. Die Form des Aufschnitts ist bei viereckigen, hölzernen Pfeifenkörpern die eines Rechtecks, dessen längere Seite (Höhe des Aufschnitts) dem Längsdurchschnitt der Pfeife parallel ist; bei cylinderförmigen Pfeifen, deren Form entsprechend, anders. Die Größe des Aufschnitts, die durch die verschiedenen Arten der Bärte (vgl. den Art.) teilweise modifiziert wird, richtet sich genau nach der Mensur des Pfeifenkörpers. Die je nach dem zu erzielenden Toncharakter gewöhnlich angenommenen Größenverhältnisse des Aufschnitts sind:

Höhe zur lichten Breite = 1 : 4, 1 : 3, 2 : 3.

Breite des Aufschnitts zur lichten Breite des Korpus:
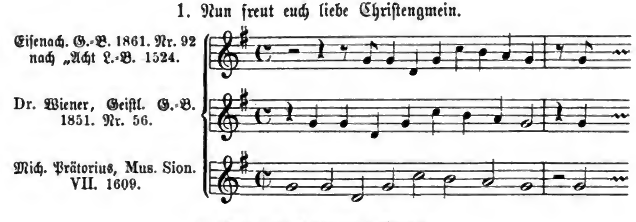
bei offenen, viereckigen Holzpfeifen = 1 : 4
bei Gedackten = 1 : 3
bei cylindrischen Pfeifen = 1 : 4, 2 : 7.

Register mit enger Mensur, schmalem Aufschnitt und starkem Windzufluß haben scharfen, streichenden Ton; schmaler Aufschnitt bei starkem Wind bewirkt bei engmensurierten Stimmen das Überblasen, die Bildung der harmonischen Obertöne, wie z. B. bei Quintatön und Nachthorn, welche die Oberquinte mithören lassen. Auch die Fläche des Aufschnitts hat Einfluß auf den Ton und soll möglichst glatt und eben gearbeitet werden.

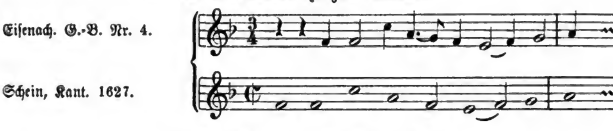
Auftakt, in der immer mit Takteinteilung versehenen neueren Musik ein über den ersten ganzen Takt der Melodie vorgeschobener, ein- oder mehrgliedriger, schlechter Taktteil (Arsis), dem die erste Hauptnote der Melodie mit dem Taktaccente (Thesis), folgt, und dessen Betrag im Schlußtakte entweder abgezogen, oder durch Pausen zu einem ganzen Takte ergänzt wird. Die alte evangelische Kirchenweise, wie die gesamte alte Musik, kennen den Auftakt in dieser Weise nicht: die Gesangbücher und Kantionale setzen entweder die zur Vervollständigung des Taktes nötigen Pausen dem leichten Taktteile voran, oder sie verlängern bei Melodien in jambischem Versmaße

die erste auf der kurzen Silbe stehende Note um das doppelte (oft noch mehr) ihres Wertes;[1]) z. B.:
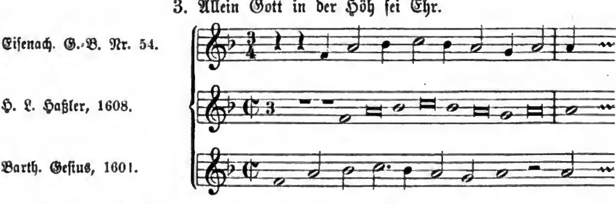
1. Nun freut euch liebe Christengmein.



2. Aus meines Herzens Grunde.



3. Allein Gott in der Höh sei Ehr.



Die Praxis der gegenwärtigen Choralbücher in Bezug auf den Auftakt ist verschieden. Gewöhnlich werden einer und zwei vorgeschobene Töne als Auftakt im modernen Sinn behandelt, bei dreien aber der Takt in der alten Weise mit vorgesetzten Pausen ergänzt (z. B. bei Erk 1863, Jakob und Richter 1873 u. a.), doch findet man selbst drei vorgeschobene Töne als modernen Auftakt genommen (z. B. Württ. Ch.-B. 1844).

Ausgleichungsbälge, Regulatoren im Gebläse der Orgel, vgl. den Art. „Gebläse."
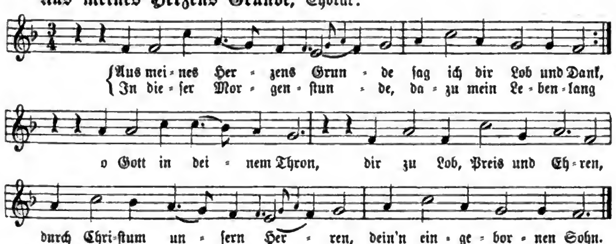
---

[1]) v. Tucher bezeichnet solche Verlängerung als „jambisch lange Anfangsnoten" und Mendel, Berner Ch.-B. 1854. Vorr. S. III. meint „dieselbe verleihe in der That der Melodie eine eigentümliche Ruhe und kirchliche Würde, und nehme dennoch der darauffolgenden Note ihren gebührenden Accent keineswegs."

Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir, Kantate über den 130. Psalm und die 2. und 5. Strophe des Liedes „Herr Jesu Christ du höchstes Gut" von Seb. Bach. Sie ist die zweite der drei ältesten Weimarischen Kantaten, aus fünf großen Sätzen bestehend. Vgl. Spitta, Bach I. S. 444—451.



Aus meines Herzens Grunde, Choral:
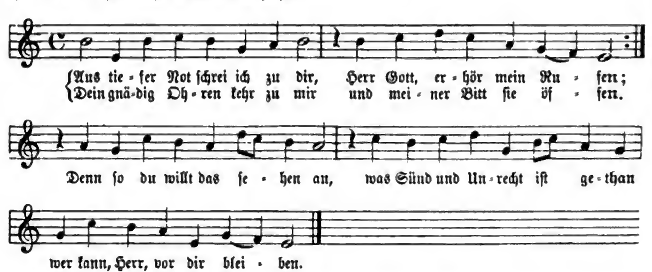


Das Lied erschien zuerst in einem „Hamb. Gesangbüchlein" 1592, (Wackern. V. Nr. 248) und in „New Christlich Psalmbuch," Greifswald 1592 (Mützell II. S. 463 ff. Wackern. V. Nr. 252) und Michael Prätorius, Musae Sionae 1610 nannte Johann Mathesius als Verfasser desselben; ihm folgten viele G.=BB und Hymnologische Schriften und so bildete sich nicht nur die Tradition über den Dichter,[1]) sondern auch die über den Erfinder der Melodie: man glaubte dies könne Niemand anders sein, als der Kantor des Mathesius im Joachimsthal, Nikolaus Hermann (vgl. den Art.). Allein die Melodie ist wahrscheinlich weltliche Volksweise zu dem Texte „Herzlich thut mich erfrewen, die frölich Sommerzeit,"[2]) ein Maien= und Liebeslied, das Johann Walther geistlich umdichtete. Zu dieser Umdichtung ist die Melodie erstmals verwendet bei Wolder, New Katechismus Gesangbüchlein, Hamb. 1598. S. 222. Nr. 101; gleichzeitig erscheint sie auch bei Aug. Nörminger, Tabulaturbuch im Mskr. 1598. Teil I. Nr. 73. — Die ersten Kirchengesangbücher, die sie aufgenommen haben, sind: Das Eislebener G.=B. 1598. S. 353. Nr. 130 und Barth. Gesius, Deutsche Geistl. Lieder. Frankf. 1601. Bl. 185 a. (Wackern. V. Nr. 253). —

Aus tiefer Not schrei ich zu dir. Dieses Lied hat im evangelischen Kirchengesang zwei Melodien, von denen die erste Wittenberger Ursprungs und zu demselben

[1]) Jedoch findet es sich weder in seinen bekannten Originalwerken, noch in späteren Sammlungen seiner Lieder, — und auch sein Biograph, Mag. Joh. Balth. Matthesius (Dresden 1705. S. 202) kann nur der Tradition folgend sagen: „Aus meines Herzens Grunde" wird ihm auch insgemein, daß er der Autor sei, zugeschrieben."

[2]) Aus Bicinia Gallica Latina et Germanica. Viteb. 1545 abgedruckt bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenl. 1841. S. 848.

mehr in Norddeutschland gebräuchlich ist. Die zweite Melodie ist Straßburger Ursprungs und eignet dem Liede mehr in Süddeutschland, während sie in Norddeutschland meist auf das Lied „Herr, wie du willst, so schicks mit mir" übergegangen ist. Die erste dieser Melodien heißt:



und ihre ältesten Quellen[1]) sind die folgenden G.-BB der Reformationszeit: Johann Walthers Chor-Gesangbüchlein, Wittenb. 1524. Nr. 4. — Zwickauer G.-B. 1525. Bl. IVa. — Mich. Weiß, G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bl. LXIIa. (hier mit dem Text „Aus tiefer Not laßt uns zu Gott"). — Klugsches G.-B. Wittenb. 1535. Bl. 49b. — Luthers Begräbnisgesänge, Wittenb. 1542. Bl. LIIa. — Bal. Babstsches G.-B. Leipz. 1545. I. Teil. Nr. 28. — Süddeutsch: im Straßb. G.B. von Thiebold Berger 1566. S. 125. — Niederdeutsch: im Magdeb. Enchiridion von 1576. Bl. XXV.

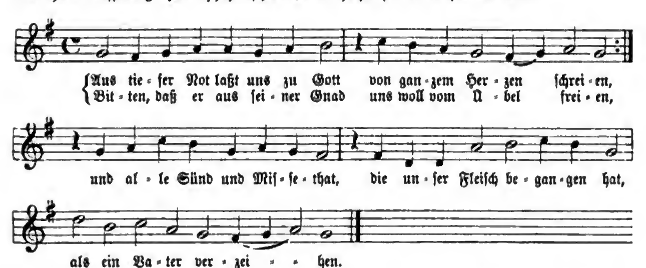
Seb. Bach hat unsern Choral in der Kantate „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" zum 21. Sonntag nach Trinitatis behandelt. Er benutzt die erste Strophe zu einem einleitenden Choralchor, der später auch als Motette verbreitet wurde. Vgl. Spitta, Bach II. S. 429—430. Zum Schlußchoral verwendet er die 5. Strophe „Ob bei uns ist der Sünden viel." Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 38. Der Anfangschor auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 150.

Die zweite Melodie erschien zuerst im Straßburger „Teutsch Kirchen ampt" 1525. Bl. CIa. Nr. 4 — dann in „Psalmen gebett, vnd kirchen übung . . . Straßb., Koppbel 1530. Bl. 43b. und im G.-B. von Thiebold Berger, Straßb. 1566. S. 233.
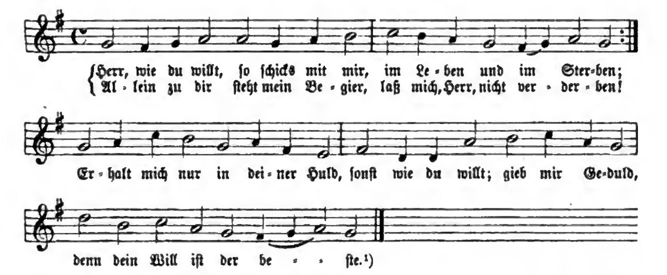
---

[1]) A. W. Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 375 hat seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß noch Niemand es bemerkt habe, daß diese Weise aus einem Lied „Meins Trauerns ist" von Paulus Hoffhaymer, daß sich in Georg Forsters „Ausbund schöner Teutscher Liedlein" 1539. Nr. 91 findet, entstanden sei. Doch hat C. Dreher, Monatshefte für Musikgesch. I. 1869. S. 61 nachgewiesen, daß beide, die drei ersten Töne und etwa die Schlußzeile, abgerechnet, keinerlei Ähnlichkeit miteinander haben.

Das erste katholische deutsche G.-B. von Mich. Vehe, Leipz. 1537. Bl. A IIIa. verwendet sie zu dem Text „Unsre Zuflucht, o Gott, bist du," das Babstsche G.-B. 1545. II. Teil. Nr. 6 zu „Auf dich, Herr, ist mein Trauen steif," und das G.-B. der Böhm. Brüder 1566, zu „Gleich wie der Hirsch zum Wasser eilt." — In ihrer ursprünglichen rhythmischen Form heißt sie in diesen G.-BB.:
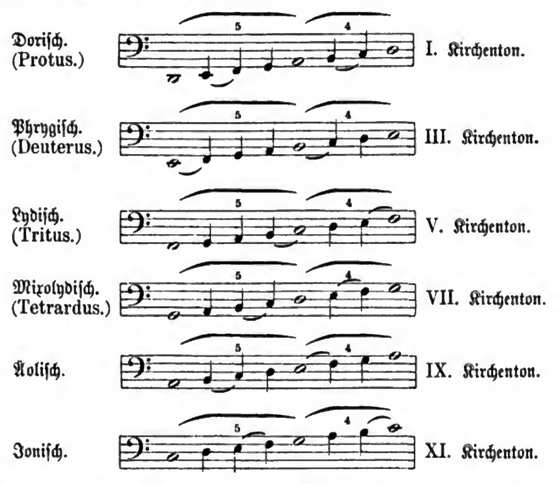


Eine andere rhythmische Gestaltung erhielt sie in den späteren Kantionalen; dieselbe lautet z. B. in einem Tonsatz von Gotthard Erythräus in seinen „Psalmen vnd Geistlichen Liedern," Nürnb. 1608 so:



Auch diese zweite Melodie hat Seb. Bach mit dem Text „Herr wie du willst so schicks mit mir" als Schlußchoral der Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe," einem Werke „voll Todesernst und Glaubensinnigkeit" zum 3. Sonntag nach Epiphanias (22. Jan. 1730) verwendet.

[1]) In Bezug auf das Verhältnis beider Melodien zum ursprünglichen Texte meint v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. 1850. I. S. 18 „daß die zweite Melodie sich dem ganzen Liede viel glücklicher anschließe, als die erste, die nur den Ton der ersten Strophe aufs treffendste anschlage." — Doch läßt sich wohl über die Berechtigung dieser Ansicht streiten.

Authentisch werden diejenigen sechs Kirchentonarten genannt, bei denen die Oktav, die aus der Verbindung einer vollkommenen Quinte (Diapente) und einer vollkommenen Quarte (Diatesseron) besteht, harmonisch so geteilt ist, daß die Quinte unten und die Quarte oben liegt und die Dominante (Quinte) als Medium harmonicum erscheint; ihr Ambitus im Cantus perfectus erstreckt sich vom Grundton bis zur Oktave. Es sind folgende:



Die vier ersten dieser Tonarten sind der Tradition zufolge von dem Bischof Ambrosius von Mailand (vgl. den Art.) um 375 n. Chr. aus den Trümmern der griechischen Tonarten ausgewählt und in den Ambrosianischen Kirchengesang (vgl. den Art.) eingeführt worden. Sie hießen anfangs einfach Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus sc. Tonus — der erste, zweite, dritte und vierte Ton. Als dann Gregor der Große (vgl. den Art.) für den von ihm eingerichteten Gregorianischen Kirchengesang (vgl. den Art.) jedem der vier Ambrosianischen Töne seinen Plagalton beigab, erhielten die vier ursprünglichen Töne die Bezeichnung authentische[1]) („authentici, id est auctoriales“ sagt Her-

[1]) Doch findet sich eine strengere Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten erst bei viel späteren Schriftstellern, etwa von Guido v. Arezzo an, der an einer Stelle bei Gerbert, Script. II. S. 56 sagt: „ . . . consilium fuit, ut quisque tropus partiretur in duos, ut gravia gravibus, acuta convenirent acutis. Et acuti authentici: graves vero graeco plagae, latine subjugales vel laterales vocantur.“

manus Contractus), entweder als durch die Autorität des Bischofs Ambrosius eingeführte, oder als authentisch vom griechischen Tonartensystem abgeleitete Töne. — Die beiden letzten, Äolisch und Jonisch mit ihren Plagalen wurden, wenn sie auch schon früher bekannt gewesen sein mögen,[1]) doch erst durch Glarean (Dodekachordon 1547. S. 83) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem System der Kirchentonarten eingefügt, so daß man nun im ganzen zwölf derselben zählte. Die Oktavgattung H — f — h, Hyperaeolisch, und ihre Plagale F — h — f, Hyperphrygisch, die man Tonus in si nannte, fielen, obwohl Gesänge in denselben vorkamen,[2]) wegen des falschtönend auftretenden Teilungstones f weg. Auch das Lydische, das an demselben Fehler leidet, war zwar im mittelalterlichen Kirchengesang sehr gebräuchlich, im evangelischen Kirchengesang des 16. Jahrhunderts verschwand es, trotzdem man frühe schon angefangen hatte, das unmelodische h in b zu verwandeln.

B.

Bach. Dieser in der Geschichte musikalischer Kunst ohne gleichen dastehenden Familie gebühret in unsrem Buche der Ehrenplatz: es ist ja der größeste Angehörige derselben, Johann Sebastian Bach, der Angelpunkt in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. „Durch Generationen hindurch hatte die Bachfamilie diejenige Musik gepflegt und vertreten, welche dem auf das Übersinnliche gerichteten Geiste des Deutschen am meisten entspricht, und daher auch von ihm zur höchsten Vollendung geführt werden sollte: die instrumentale Musik und die an ihr sich vorzugsweise entwickelnde protestantisch-kirchliche Tonkunst. Von Geschlecht zu Geschlecht hatte sich die stets vergrößerte Summe musikalischer Erfahrungen und Gewöhnungen fortgepflanzt, war allmählich zu einem Teil des Bachschen Wesens geworden und konnte so den fruchtbaren Boden bilden, für die glückliche Entfaltung eines Genies von unübertroffener Größe."[3]) — Das Bachgeschlecht ist nach den Ergebnissen von Philipp Spittas Forschungen ein grund-deutsches und war in den thüringischen Dörfern

---

[1]) Ältere Schriftsteller, wie Hucbald (Opuscula de Musica bei Gerbert, Script. I. S. 127) im 10., Hermanus contractus (bei Gerbert II. S. 56) im 11., und selbst Adam von Fulda (De Musica. 1490. bei Gerbert III. S. 356) am Ende des 15. Jahrhunderts, wissen von diesen Tonarten noch nichts.

[2]) So z. B. die Offertorien Perfice gressus am Sonntag Septuagesimä, Domine exaudi am Mittwoch in der Karwoche, Intonuit am Dienstag, Erit vobis am Freitag nach Ostern u. a. Vgl. Blied in der Euterpe, 1877. S. 151.

[3]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 173. Von den aus der Bachfamilie hervorgegangenen Musikwerken sagt G. W. Fink bei Schilling, Musik. Lex. I. S. 387 mit vollem Recht: „Sollte die Welt einmal alle die trefflichen Meisterwerke dieser großen Familie beisammen sehen, sie würde staunen über den Reichtum und das Ausland würde deutsche Kraft und Tiefe bewundern."

Gräfenrode, Rockhausen, Molsdorf und Wechmar in der Umgegend von Arnstadt und Gotha schon vor der Reformation angesessen. Die direkten Vorfahren Sebastian Bachs stammten aus Wechmar, wo 1561 ein Hans Bach als Mitglied der Gemeindevormundschafts-Behörde genannt wird. Sein Sohn ist vielleicht Veit Bach, der zwischen 1550 und 1560 in Wechmar geboren ist, später das Bäckerhandwerk erlernte, dann in die Fremde ging und sich in Ungarn an einem nichtgenannten Ort niederließ. Vor 1597 kehrte er von dort, wo er als Protestant Verfolgungen ausgesetzt war, in sein Heimatsdorf nach Thüringen zurück,[1]) trieb sein Bäckergewerbe fort, pflegte aber daneben auch die Musik und spielte den „Cythringen" (die alte guitarrenartige Cithara) so eifrig, daß er denselben sogar mit in die Mühle nahm „und unter währendem Mahlen darauf gespielet." Er starb am 8. März 1619 und hinterließ mehrere Söhne, von denen der ältere, Hans Bach, um 1580 zu Wechmar geboren, als Stammhalter das Handwerk des Vaters erlernen sollte, „weil er aber eine sonderliche Neigung zur Musik gehabt," dem Stadtpfeifer in Gotha in die Lehre gegeben und so der erste aus der Familie wurde, der die Musik zum Lebensberufe erwählte. Nach Wechmar zurückgekehrt, verheiratete er sich mit Anna Schmid, der Tochter des dortigen Gastwirts, übernahm die Güter des Vaters, beschäftigte sich daneben auch mit Teppichmachen und zog in den benachbarten Städten und Dörfern umher, um den Stadtmusikanten zu helfen und zugleich den Lustigmacher zu spielen.[2]) Doch starb er schon am 26. Dezember 1626 wahrscheinlich an der Pest, und hinterließ drei Söhne Johann, Christoph und Heinrich, auf die sein musikalischer Sinn überging und von denen die drei Hauptzweige der Familie sich herleiten. Nach diesen drei Hauptzweigen sollen im folgenden die für uns wichtigsten Angehörigen der Familie aufgeführt werden. Zuvor aber haben wir noch eines Nebenzweiges zu gedenken, aus dem mehrere tüchtige Musiker hervorgegangen sind. Unter Veit Bachs Söhnen wird auch ein Lips Bach genannt, der am 10. Oktober 1620

[1]) Sämtliche Biographen und Lexikas ließen bis zum Erscheinen des Spittaschen Werkes (1873) Veit Bach aus Ungarn abstammen und von Preßburg nach Thüringen auswandern. Diese irrige Meinung veranlaßte auch die Aufnahme einer Stammtafel der Bachfamilie in „Beschreibung der Königl. ungar. Haupt-, Frey- und Krönungsstadt Presburg." Herausgeg. bei Joh. Matth. Korabinsky. Presb. 1784. I. S. 3 u. 110, und noch heute behauptet z. B. Brockhaus' Konserv.-Lex. 12. Aufl. 1875. Bd. II. S. 641: „Die Familie Bachs stammt aus Preßburg in Ungarn" und Frank, Kl. Tonkünstler-Lex. 6. Aufl. Leipzig 1878. S. 10 schreibt sogar: „Johann Sebastian Bachs Vater, Johann Ambrosius Bach, verließ Ungarn wegen der Religion und ging nach Thüringen."!

[2]) Ein Holzschnittbildnis, das C. Ph. E. Bach noch besaß, stellt ihn mit Schelle und Narrenkappe die Geige spielend dar, und daneben stehen die Verse:

Hier siehstu geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mustu lachen.
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt ein'n hübschen Hans Bachens Bart."

Vgl. Gerber, Neues Lex. I. S. 201. Bitter, Bach I. S. 9. Spitta I. S. 9.

starb. Dessen Sohn Wendel (geboren 1619, gest. 18. Dez. 1682) lebte in dem Dorfe Wolfsbehringen als Landwirt und hinterließ einen Sohn Jakob Bach, geboren 1655, zuerst Kantor in Steinbach, dann von 1694 an in Ruhla, wo er 1718 starb. Sein Sohn war:

Bach, Johann Ludwig, Kapelldirektor in Meiningen, der bedeutendste Musiker dieser Nebenlinie und ein eigenartig begabter und umfassend gebildeter Künstler, den Sebastian Bach so wert hielt, daß er sich viele seiner Kompositionen eigenhändig kopierte. Er war 1677 in Ruhla geboren, wurde 1708 Hofkantor, 1711 Kapelldirektor des Herzogs von Meiningen und starb 1741. Von seinen Werken sind noch eine Orchestersuite von 1715, achtzehn Kirchenkantaten, die zwischen der älteren und späteren Kantate die Mitte halten, und eine Anzahl Motetten vorhanden. In Bezug auf letztere sagt Spitta: „Die Originalität und überragende Bedeutung dieser Arbeiten wird erst völlig klar, wenn man sie mit den zwitterhaften und flauen Motetten anderer damaliger Komponisten vergleicht; ich wüßte nach Sebastian Bach niemanden zu nennen, der hierin dem Meininger an die Seite zu setzen wäre.“[1]) 1713 führte er eine Passionsmusik seiner Komposition auf und ein Jahrgang Kirchenkantaten, der um dieselbe Zeit erschien, und 1719 die dritte Auflage erlebte, ist ganz oder doch größtenteils sein Werk. Seine Söhne: Samuel Anton (1713—1781) und Gottlieb Friedrich (1714—1785) erbten das Talent des Vaters und waren als Hoforganisten zu Meiningen angestellt, ebenso der Sohn des letzteren, Johann Philipp, der 1846 im Alter von 95 Jahren in Meiningen starb.

I. Der älteste Sohn des „Spielmannes“ Hans Bach, **Johann Bach,** war am 26. November 1604 zu Wechmar geboren und erlernte die Stadtpfeiferkunst bei dem Stadtmusikus Hoffmann in Suhl, bei dem er sich fünf Jahre als Lehrknabe und zwei Jahre als Geselle aufhielt. Ob er dann, wie die Genealogie will, nach Schweinfurt gegangen und dort Organist geworden sei, ist mindestens zweifelhaft, da er schon 1628 als „Spielmann“ zu Wechmar erscheint. Am 6. Juli 1635 verheiratete er sich mit Barbara Hoffmann, der Tochter seines Lehrherren und trat noch im selben Jahre die Stelle eines Direktors der Ratsmusik zu Erfurt an. Durch ihn, der 1647 auch die Organistenstelle an der Predigerkirche daselbst übernahm und am 13. Mai 1673 im 69. Lebensjahre starb, wurde Erfurt neben Arnstadt und Eisenach einer der Mittelpunkte der großen Bachfamilie.[2]) — Er hinterließ drei

[1]) A. a. O. S. 569. Diese Motetten befinden sich in Seb. Bachs Abschriften auf der Königl. Bibl., andere auf der Amalienbibl. des Joachimsthalschen Gymn. zu Berlin; die Part. einer dreiteiligen Trauermusik auf den Tod des Herzogs Ernst Ludwig von Meiningen, 1724, besitzt ebenfalls die Königl. Bibl. in Berlin.

[2]) Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 689. Anm. f. erzählt, daß noch zu seiner Zeit alle Rats- und Kirchenmusiker zu Erfurt „die Bache“ genannt wurden, obgleich schon seit längerer Zeit kein Bach mehr ein solches Amt verwaltet hatte, — ein Beweis, wie die Thätigkeit des Erfurter Zweiges der Familie dort förmlich zur Tradition geworden war.

Söhne, von denen der älteste, Johann Christian Bach, am 25. August 1640 geboren war und zuerst beim Vater in Erfurt als Musiker lebte, dann 1665 als Stadtpfeifer nach Eisenach ging, 1668 nach Erfurt zurückkehrte und 1673 in die Stelle seines Vaters daselbst eintrat. — Der zweite Sohn Johann Bachs, Johann Ägidius Bach, war am 9. Februar 1645 zu Erfurt geboren und zuerst als Musikus daselbst thätig; 1671 wurde er an Stelle seines nach Eisenach abgegangenen Vetters Ambrosius Bach (dem Vater Sebastians) Bratschist in der Ratsmusik, und 1682 folgte er dem älteren Bruder im Amte des Vaters als Ratsmusikdirektor und Organist der St. Michaeliskirche. Er starb 1717 in hohem Alter zu Erfurt. Sein Sohn ist:

Bach, Johann Bernhard, der als trefflicher Orgelspieler und tüchtiger Komponist zu den hervorragendsten Musikern seiner Zeit und seiner Familie gezählt werden muß. Er ist am 23. November 1676 zu Erfurt geboren, war zuerst Organist an der Kaufmannskirche daselbst und muß sich hier einen besondern Ruf erworben haben, der ihm 1699 nicht nur eine angesehene Organistenstelle in Magdeburg, sondern auch 1703 die Nachfolgerschaft des hochbedeutenden Johann Christoph Bach zu Eisenach verschaffte, wo er zugleich als Kammermusikus in der Kapelle des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach fungierte und solche Anerkennung fand, daß ihm sein anfänglich niedriger Jahrgehalt 1723 fast ums doppelte erhöht wurde. Er starb zu Eisenach am 11. Juni 1749. — Von seinen Werken sind noch 4 Orchestersuiten und eine Anzahl von Choralbearbeitungen für Orgel erhalten.[1] In den letzteren, die Gerber als „sehr gut ausgeführte Choralvorspiele" charakterisiert, zeigt er sich im allgemeinen als Nachfolger Pachelbels, der aber doch im einzelnen manches Eigentümliche hat. Auch gegen ihn zeigte Seb. Bach eine besondere Wertschätzung dadurch, daß er verschiedene seiner trefflichen Orchestersuiten eigenhändig abschrieb. — Sein einziger Sohn ist:

Bach, Johann Ernst, der, obwohl er eigentlich Advokat war, zu den besten Kirchenkomponisten seiner Zeit gehört. Er war am 1. September 1722 zu Eisenach geboren, kam um 1735 auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er ein Schüler Sebastian Bachs in der Musik wurde und später auch seine juridischen Universitätsstudien absolvierte. Zwar ließ er sich dann als Advokat in Eisenach nieder, wendete sich aber mehr und mehr zur Musik und wurde 1748 seinem Vater als Gehilfe im Organistendienst beigegeben, nach dessen Tode zu seinem Nachfolger auf Lebenszeit, und 1756 sogar zum sachsenweimarischen Kapellmeister ernannt, als welcher er jedoch

---

[1]) Die Orchestersuiten besitzt die Königl. Bibl. zu Berlin aus Seb. Bachs Nachlaß; die Orgelwerke finden sich zerstreut in den von Joh. Gottfr. Walther gesammelten und geschriebenen 5 Bdn. Choralbearbeitungen auf den Bibl. zu Berlin u. Königsberg, der 5. Bd. im Privatbesitz. Einen dieser Bde. 246 S. stark besaß früher Gerber, vgl. Neues Lex. I. S. 208. Spitta I. S. 25. Anm. 28.

Amt und Wohnsitz in Eisenach beibehielt. Er starb am 28. Januar 1777.[1]) — Von seinen Werken nennt Gerber „eine Menge Psalmen, Magnifikats, 2 Passionsmusiken, eine große Trauermusik ꝛc. und Lieder," als ungedruckt, auch habe er „viele Sinfonien für seinen Hof geschrieben, welche sich aber alle gleich sehen sollen."[2])

II. Der zweite Sohn Hans Bachs, **Christoph Bach**, der Großvater Johann Sebastians, war am 19. April 1613 zu Wechmar geboren, erlernte ebenfalls zuerst „Musicam instrumentalem" und trat dann als Kammerdiener in die Dienste des Herzogs zu Weimar. 1640 finden wir ihn zu Prettin, wo er wahrscheinlich als Stadtpfeifer thätig war und sich mit Maria Magdalena Grabler verheiratete. 1642 trat er als Mitglied in die Ratsmusik zu Erfurt, 1653 oder 1654 wurde er Hof- und Stadtmusikus zu Arnstadt, wo sein jüngerer Bruder, Heinrich, Organist war, und starb daselbst am 14. September 1661, erst 48 Jahre alt. — Von seinen Söhnen war Georg Christoph der älteste. Derselbe war am 6. September 1642 zu Erfurt geboren, wurde zuerst Schulmeister und Organist zu Heinrichs bei Suhl, 1668 Kantor zu Themar bei Meiningen, endlich 1688 Kantor zu Schweinfurt, wo er am 24. April 1697 als Stammvater des fränkischen Zweiges der Bachfamilie[3]) starb. — Die beiden jüngeren Söhne Christoph Bachs, Johann Ambrosius und Johann Christoph sind als Zwillinge am 22. Februar 1645 zu Erfurt geboren und wurden zunächst beide die Schüler ihres Vaters, mit dem sie 1653 oder 1654 nach Arnstadt übersiedelten. Beide waren einander so ähnlich, daß wenn sie zusammen waren, ihre eigenen Frauen sie nur an der Kleidung zu unterscheiden vermochten; sie liebten sich gegenseitig auf das zärtlichste und wenn einer von ihnen krank wurde, ward es auch der andere. In Sprache, Neigungen und

[1]) So nach Spitta I. S. 848 nicht wie bei Gerber, N. Lex. I. S. 211 „um 1781". Sein Sohn Johann Georg (1751—1792) war Hofadvokat, Bürgermeister und Organist zu Eisenach; dessen Enkel: Karl Christian Leonhard, geb. 1811, Kämmereiverwalter zu Eisenach, und Karl Friedrich, geb. 1830, Ministerialbeamter zu Weimar sind noch am Leben. Die Tochter eines der beiden letzteren ist die Klavierspielerin Fanny Bach.

[2]) Von diesen Werken wurden neuerdings gedruckt: Fantasie u. Fuge für Klavier. Pauer, Alte Klaviermusik. Leipzig, 1867. Senff. II. Folge. Heft 3. — Fuga in F-dur für Orgel. Körner, Orgel-Virtuos. Nr. 194. — 2 Sonaten für Klavier, F-dur und G-dur in der alten Sammlung von Haffner. Nürnb. o. J. (1767). V. Nr. 3. VI. 1. Andere befinden sich im Mskr. auf der Königl. Bibl. in Berlin (2 Kirchenkantaten; der 18. Psalm; Kyrie u. Gloria; Sonate A-dur u. Fant. u. Fuge A-moll) und im Privatbesitz Spittas (Trauermusik; Deutsches Magnifikat) und Alfr. Dörffels in Leipzig (Magnifikat F-dur). —

[3]) Von seinen Söhnen war der älteste, Johann Valentin, am 6. Juni 1669 zu Themar geboren, wurde am 1. Mai 1694 Stadtmusikus und Obertürmer zu Schweinfurt u. starb am 12. August 1720. Dessen Söhne waren: Johann Lorenz, geb. 10. Sept. 1695, Organist zu Lahm in Franken, gest. am 14. Dez. 1773; Johann Elias, geb. am 12. Febr. 1705, studierte Theologie in Leipzig und war später Kantor und Inspektor des Gymnasiums zu Schweinfurt, starb am 30. Nov. 1755. Zwei an ihn gerichtete Briefe Seb. Bachs sind erhalten. Vgl. Spitta II. S. 756—758. Lindner, Zur Tonkunst. Berl. 1864. S. 65—69.

Gesinnung, im Styl und Vortrag ihrer Musik waren sie einander völlig gleich und auch den Tod des einen überlebte der andere nur kurze Zeit, als ob beim Erlöschen des einen Lebens auch der Inhalt des andern erschöpft gewesen wäre.[1]) Johann Christoph wurde 1671 Hofmusikus des Grafen Ludwig Günther zu Schwarzburg in Arnstadt und starb als solcher, nachdem er viele Unannehmlichkeiten in seinem Beruf und allerlei Not und Bekümmernis in seiner Familie zu erfahren gehabt hatte, am 25. August 1693, in einem Alter von nur 48 Jahren. Er hinterließ als ältesten Sohn, Johann Ernst Bach, geboren am 8. August 1683. Derselbe hatte ein nicht unbedeutendes musikalisches Talent und studierte 1700—1703 zu Hamburg, gerade zu der Zeit, als Sebastian Bach in Lüneburg war und von da ebenfalls nach Hamburg kam. Er wurde 1707 Sebastians Nachfolger als Organist zu Arnstadt, wo er 1739 starb. — Johann Ambrosius Bach, der Vater Sebastians, war am 12. April 1667 als Nachfolger seines Vetters Johann Christian (dem ältesten Sohne Johann Bachs, vgl. oben), der nach Eisenach gegangen war, als Violinist in die Ratsmusik zu Erfurt eingetreten und hatte sich dann am 8. April 1668 mit Elisabeth Lämmerhirt, der am 24. Februar 1644 geborenen Tochter des Ratsverwandten und Kürschners Valentin Lämmerhirt daselbst vermählt. Dieser Ehe entsprossen im ganzen acht Kinder, sechs Söhne und zwei Töchter, von denen jedoch nur drei Söhne und eine Tochter, den Vater überlebten. Dieser siedelte im Oktober 1675 als Hof- und Stadtmusikus nach Eisenach über, wo er am 29. oder 30. Januar 1695 starb und am 31. Januar begraben wurde. — Die drei Söhne des Ambrosius Bach sind:

Bach, Johann Christoph, der älteste, bekannt als der erste Lehrer seines jüngeren Bruders Sebastian. Er war am 16. Juni 1671 zu Erfurt geboren und erlangte seine musikalische Bildung zunächst unter der Leitung des Vaters, von 1686 bis 1689 aber in der trefflichen Schule Johann Pachelbels, der damals Organist in Erfurt war. Frühe schon wurde er Organist an der Thomaskirche daselbst; weil jedoch die ihm unterstellte Orgel eben so gering gewesen sein soll, wie die Besoldung des Organisten, folgte er nach kurzer Zeit seinem Vater nach Eisenach, von wo aus er einige Zeit auch den Organistendienst des greisen Heinrich Bach in Arnstadt versah. Am 17. Juni 1690 trat er dann als Organist und Schulkollege zu Ohrdruf ein, hatte aber auch hier nur ein geringes Einkommen, so daß er zu wiederholten Malen um Aufbesserung bat, die ihm jedoch erst gewährt wurde, als er 1696 einem Ruf nach Gotha zu folgen Miene machte. Nachdem er im Oktober 1694 durch seine Verheiratung mit Johanna Dorothea vom Hof einen Hausstand gegründet, war es ihm, als der Vater 1695 starb, möglich, den 10jährigen jüngsten Bruder, Johann Sebastian, zu sich zu nehmen. Vier Jahre verlebte der Knabe im Hause des älteren Bruders und genoß dessen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, während

[1]) Vgl. Bitter I. S. 25. Spitta I. S. 255.

er zugleich in dem rühmlich bekannten Lyceum zu Ohrdruf den Grund zu einer tüchtigen allgemeinen Bildung legte und in dem tüchtigen Schulchor unter des Kantors Elias Herda Leitung sich zum Sänger ausbildete. Johann Christoph scheint durch seine gedrückten Familienverhältnisse etwas vergrämt[1]) und darum ein strenger Lehrer gewesen zu sein, wie die bekannte Erzählung von dem weggenommenen Orgelbuche andeutet,[2]) ein Lehrer, dessen Einfluß auf die Entwicklung des Schülers nicht unterschätzt werden darf.[3]) Um Ostern 1700 verließ Johann Sebastian das Haus des Bruders und Ohrdruf und ging nach Lüneburg, jedoch nicht — wie bis jetzt allgemein angenommen wurde — weil dieser gestorben war,[4]) sondern weil es ihn drängte, sein musikalisches Talent weiter zu bilden und er die Kraft in sich fühlte, jetzt auf eigenen Füßen zu stehen. Johann Christoph Bach starb am 22. Februar 1721; fünf seiner Söhne wurden Kantoren und Organisten in Ohrdruf und Umgegend und von einem derselben leben noch jetzt Nachkommen in Ohrdruf.

Der zweite Sohn des Johann Ambrosius, **Johann Jakob Bach**, war am 9. Februar 1682 zu Eisenach geboren, hatte „bei seines Vaters Successore (in Er-

[1]) Wie aus den fortwährenden Klagen über „unumgängliche Not“, „beschwerliches Hauswesen“, „schwache Leibeskonstitution“, „tägliche Last der Schule“ 2c. in seinen Eingaben hervorgeht. Vgl. Musik. Wochenbl. I. 1870. Nr. 27. S. 417 f., wo auch seine Besoldungsverhältnisse mitgeteilt sind.

[2]) Bei Mitzler, Musik. Bibl. IV. 1. S. 161 zuerst, und ihm nach von allen Biographen erzählt.

[3]) Namentlich die Handschrift Johann Christophs, wie sie die Akten zu Ohrdruf mehrfach zeigen, hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der Johann Sebastians, so daß hier der Einfluß des älteren Bruders auf den jüngeren ganz unverkennbar ist Vgl. Musik. Wochenbl. a. a. O. S. 418. Spitta I. S. 184. Anm. 7 meint dagegen, „daß man ihm eine große Bedeutsamkeit für Sebastians Entwicklung nicht beilegte.“

[4]) Mitzler, a. a. O. und Forkel, Bachs Leben 1802. S. 4. 5. haben zuerst Sebastians Scheiden aus Ohrdruf mit dem Tode des Bruders in irrtümliche Verbindung gebracht; sie lassen dies Ereignis „vermutlich 1698 oder 1699“ eintreten. Ihnen haben dann sämtliche Biographen, mit alleiniger Ausnahme Hilgenfeldts, Bachs Leben 1850. S. 17., der die richtige Angabe macht, nachgeschrieben. Bitter, der Hilgenfeldts Angabe kennt, hält gleichwohl I. S. 39 die falsche Annahme fest, und Dr. W. Rust bei Mendel, Lex. I. S. 396 sucht dieselbe noch zu stützen, indem er sagt: „Die Zeit (von Joh. Christophs Ableben) ist nicht mehr mit Sicherheit anzugeben, ist aber um deswillen so früh anzusetzen, da Johann Sebastian bei seinem Auszug aus dem bisherigen Asyl noch im Vollbesitz seiner schönen Sopranstimme war.“ Fétis, Biogr. des Mus. I. S. 187 f. will Gerber verbessern und schreibt: E. L. Gerber, qui l'appelle (nämlich Joh. Christoph B.) Jean-Bernard dit qu'il mourut en 1742 (aber Gerber, N. Lex. I. S. 201 spricht von Johann Bernhard, dem Sohne Johann Christophs, seine Angabe ist also ganz richtig), c'est une erreur évidente; car Jean-Sébastien, son frère, perdit par sa mort l'asile qu'il avait chez lui, à l'âge de quinze ans: ce fut donc en 1701 que Jean-Christophe Bach cessa de vivre.“ — P. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonk. 1870. S. 39 verwechselt Johann Christoph B. mit dem gleichnamigen Bruder des Vaters und macht ihn daher zum „Onkel“ Sebastians.

furt) die Stadtpfeiferkunst erlernet" und war dann 1704 als Hautboïst in schwedische Dienste getreten.[1]) „Hatte die Fatalität mit seinem gnädigsten Könige Carolo XII. nach der unglücklichen Pultawaschen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8—9 Jahre lang bei seinem König ausgehalten; und sodann (1713) ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen, als königlicher Hof- und Kammermusikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen." Von Bender ging er zunächst nach Konstantinopel, um bei Pierre Gabriel Buffardin, der dort beim französischen Gesandten sich aufhielt, noch Unterricht auf der Flöte zu nehmen.[2]) Ob er den Rückweg nach Schweden über Deutschland nahm und seine Verwandten in Thüringen besuchte, ist unbekannt. 1722 starb er zu Stockholm, erst 40 Jahre alt, „vermutlich durch die übermäßigen Anstrengungen des russischen Feldzugs gebrochen."

Der jüngste der drei Söhne des Johann Ambrosius Bach, der größte Meister der ganzen Bachfamilie und der alle um eines Hauptes Länge überragende Chorführer der Musikerschar der deutschen evangelischen Kirche ist:

Bach, Johann Sebastian, geboren am 21. März 1685[3]) zu Eisenach. Seine sicherlich frühe sich zeigende Begabung fand, der Bachschen Familientradition entsprechend, ihre erste Pflege durch den Vater, der als Violinspieler ihn wohl hauptsächlich auf diesem Instrument unterrichtet hat. Daneben denken wir uns den Knaben, dem die Natur eine schöne Sopranstimme mitgegeben, gerne auch beim Schülerchor Eisenachs thätig und mit demselben, wie 200 Jahre früher Luther, singend die Straßen durchziehen. Schon 1694 raubte ihm jedoch der Tod die Mutter,[4]) und nicht ganz ein Jahr darauf auch den Vater. Den völlig verwaisten zehnjährigen Knaben nahm nun der ältere Bruder Johann Christoph, der kurz zuvor zu Ohrdruf ein Haus gegründet hatte, 1695 zu sich, erteilte ihm weiteren Unterricht in der

[1]) Zum Abschied des Bruders schrieb Seb. Bach jenes merkwürdige „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" — ein Werkchen, das in der gesamten Bachschen Litteratur einzig dasteht. Es ist abgedruckt bei Becker, Hausmusik. 1840. Nr. 20. S. 112—123.

[2]) Buffardin wurde später Kammermusiker in Dresden und als solcher Lehrer des berühmten Quantz. In Dresden lernte er auch Seb. Bach kennen und erzählte ihm selbst den Aufenthalt seines Bruders in Konstantinopel. Vgl. die Bachsche Genealogie und Fürstenau, Gesch. der Musik am Hofe zu Dresden. II. S. 95.

[3]) So nach der allgemeinen traditionellen Annahme; urkundlich beglaubigt ist nur der 23. März 1685 als sein Tauftag. Da ferner der gregorianische Kalender im evangelischen Deutschland erst seit 1701 eingeführt ist, so ist jetzt der 31 März als der wirkliche Geburtstag Bachs anzusehen. Die Angabe des Geburtstages mit „16. Mai 1685" bei Bitter, Bach I. S. 36 kann nur ein (freilich sonderbares) Versehen sein, das hier nicht anzuführen wäre, wenn es nicht z. B. Reißmann, Tonhalle 1869. Nr. 11. S. 166 und P. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1870. S. 39 gleich nachgeschrieben hätten.

[4]) Am 3. Mai 1694 wurde sie begraben; am 27. November desselben Jahres schloß Joh. Ambr. Bach eine zweite Ehe mit Barbara Magareta Bartholomäi, der Witwe eines Arnstädter Geistlichen; zwei Monate darauf starb auch er und die Familie löste sich auf.

Musik, hauptsächlich im Klavier- und Orgelspiel, und führte ihn zuerst in die Werke seines Meisters Pachelbel ein. Daß der Schüler rasche Fortschritte machte, beweist die bekannte Erzählung, nach welcher er, um seine Lernbegierde zu befriedigen, ein Notenheft mit Stücken damals berühmter Meister,[1]) das der Bruder, weil er dessen Inhalt vielleicht noch als zu schwer für ihn erachtete, ihm nicht geben wollte, heimlich wegnahm und nachts bei Mondschein abschrieb. Im Lyceum zu Ohrdruf legte er auch den Grund seiner allgemeinen wissenschaftlichen Bildung und mag bis zur Konfirmation bis Sekunda gekommen sein; im dortigen Schülerchor wird er auch seine Sopranstimme weitergebildet und beim Kurrendesingen verwertet haben. Mittlerweile war aber die Familie des Bruders zahlreicher und dessen Haus ihm wohl etwas enge geworden; überdies regte sich der Drang nach weiterer Ausbildung und Übung seiner Kräfte in dem ins Jünglingsalter eintretenden immer mehr, und so folgte er denn der guten deutschen Sitte, nach der Konfirmation die ersten selbständigen Schritte ins Leben zu versuchen: er verließ im Frühling 1700 nach vierjährigem Aufenthalt das Haus des Bruders und Ohrdruf, um nach Norden zu wandern. Musikalisch tüchtig vorgebildet, so daß er als Sänger wie als Instrumentalist bereits etwas leisten konnte, wandte er sich mit Empfehlungen des Kantors Herda in Ohrdruf versehen, und in Begleitung seines Altersgenossen Georg Erdmann[2]) nach Lüneburg und wurde dort am 3. April 1700 in den Chor der Michaelisschule als Diskantist aufgenommen,[3]) als welcher er zugleich die Klassen dieser Schule (Gymnasium) durchzumachen hatte und, wie angenommen wird, einen zweijährigen Kursus in Prima vollendete. Hier fand er nun erwünschte und reichliche Gelegenheit, sich musikalisch und wissenschaftlich weiter zu bilden: als Chorsänger lernte er die Schätze der Kirchenmusik auf praktischem Wege kennen; die reiche Bibliothek des Michaeliskirchen-Chores[4]) bot Gelegenheit zu theoretischen Studien, und außerdem konnte er als Orgel- und Klavierspieler, sowie als Violinist das Vorbild und die Beihülfe von Künstlern wie Georg Böhm (vgl. den Art.) und Johann Jakob Löw (vgl. den Art.), die beide seine Thüringischen Landsleute waren, mit hohem Gewinn für seine künstlerische Ausbildung benützen, obwohl er weder zu dem

---

[1]) Es enthielt Klavierstücke von Froberger, Joh. C. Fischer (einem der fertigsten Klavierspieler seiner Zeit, gest. um 1720 als Kapellmeister des Markgrafen von Baden-Durlach), Joh. Kasper Kerl, Joh. Pachelbel, Nik. Bruhns, Buxtehude, Böhm u. A. Vgl. Mitzler, Musik. Bibl. IV. 1. S. 161 u. Forkel, Bachs Leben. S. 4. 5.

[2]) Dieser sein Jugendfreund lebte später als kaiserlich-russischer Hofrat und Resident zu Danzig, wo er am 4. Okt. 1736 gestorben ist. Mit ihm blieb Bach auch während seines späteren Lebens in brieflicher Verbindung. Vgl. Spitta, Bach I. Vorr. S. X. S. 520. 755 u. 764 f. II. S. 82—84.

[3]) Vgl. Junghans, Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. 1870. 42 S. 4°.

[4]) Den Katalog dieser Bibliothek, die leider jetzt verloren gegangen ist, verzeichnet Junghans a. a. O. S. 26—29..

einen noch zu dem andern in wirklichem Schülerverhältnisse stand. Eines eigentlichen Lehrers bedurfte er auch nicht: denn „was bei jedem Genie die einzige Aufgabe des Lehrers sein kann, die spielenden und ziellos sich aufschwingenden Kräfte der frühesten Jugend mit ruhiger Hand eine Weile zusammenzuhalten, bis sie sich selbst fühlen gelernt haben, das ersetzte bei Bach die Herkunft und die Richtung des ganzen Geschlechts . . . Wenn die beste Quelle, welche wir über sein Leben besitzen (der Nekrolog), uns berichtet, daß er die Komposition größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und durch eigenes Nachsinnen erlernt habe, so dürfen wir nicht nur von der vollständigen Richtigkeit dieser Bemerkung überzeugt sein, sondern sie auch auf seine virtuose Ausbildung übertragen. Sein eminentes technisches Talent hatte, nachdem er einmal die Anfangsstufen überschritten hatte, nur nötig, die Leistungen bedeutender Künstler prüfend zu betrachten, um für sich daraus zu gewinnen, was er gebrauchen konnte. Der rastlose Fleiß des Genies, der, viel mehr eine Naturgewalt, als das Ergebnis sittlichbewußter Forderung, unwiderstehlich vorwärts drängt, ließ ihn zur Lösung selbstgestellter Aufgaben sogar des Nachts nicht ruhen."[1]) Und nicht nur in Lüneburg suchte Bach zu lernen: die Ferien benützte er jeweilen zu Wanderungen nach Hamburg, um dort Johann Adam Reinken (vgl. den Art.), den Meister der alten nordischen Organistenschule zu hören und seine Weise kennen zu lernen, und nach Celle, um sich in der dortigen Kapelle, welche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts einen großen Ruf hatte, mit dem dort herrschenden französischen Style in der Instrumentalmusik, dessen bedeutendster Vertreter François Couperin war, vertraut zu machen.[2]) So lebte er mit vollster Hingabe seinen musikalischen Studien, bis er Ostern (8. April) 1703 seine erste Anstellung als Violinist in der Privatkapelle des Herzogs Johann Ernst zu Weimar, eines Bruders des regierenden Herzogs erhielt, eine Stelle, die er „sicherlich nur aus äußeren, d. h. Existenzgründen" annahm,[3]) um sie schon nach vier Monaten, am 14. August 1703 mit der des Organisten an der Neuen Kirche

[1]) Vgl. Spitta, a. a O. I S. 190—191. Mitzler, a. a. O. S. 167. Derselbe berichtet a. a O. S. 161 wie Bach während des Aufenthalts in Lüneburg seine Sopranstimme durch die Mutation verloren habe; in den Denkmälern berühmter Deutscher S 81 werden besonders seine Studien auf der Violine hervorgehoben.

[2]) „Vielleicht war die Verschmelzung, welche das deutsche Wesen mit dem französischen Stil überhaupt eingehen konnte, in Böhms Künstlerpersönlichkeit im wesentlichen schon vollzogen, so daß Bach die französischen Elemente vorzugsweise durch dessen Vermittlung in sich aufgenommen haben wird." Spitta, a. a. O. I. S. 199—200. Daß es auf den Ferienwanderungen mitunter auch galt, Entbehrungen zu ertragen, zeigt eine allerdings nicht beglaubigte Erzählung bei Kühnau, Die blinden Tonkünstler. Berl. 1810. S. 5—6.

[3]) Hier fand er Anregung durch den Violinvirtuosen Johann Paul Westhoff, der als Kammermusikus und Kammersekretär in Weimar lebte und 1705 starb, und durch den Organisten Johann Effler, der von Gehren, wo er Michael Bachs (vgl. unten) Vorgänger gewesen, 1673 zunächst an die Predigerkirche zu Erfurt, dann hieher berufen worden war.

zu Arnstadt zu vertauschen.[1]) Hier wurde er sehr gut aufgenommen und mit verhältnismäßig ansehnlichem Gehalt angestellt; da ihn dies Amt überdies nur wenig in Anspruch nahm und wöchentlich nur dreimal zur Kirche rief, so blieb ihm alle Muße zum Studieren und Komponieren, und es traten nun auch (wie der Nekrolog sagt) „die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens und in der Komposition" zu Tage.[2]) Noch aber war die Zeit des Lernens nicht vorüber, noch galt es (wie Händel und Mattheson kurz zuvor 1703 bereits gethan), den größesten Meister der nordischen Organistenschule und berühmten Organisten der Marienkirche zu Lübeck, Dietrich Buxtehude (vgl. den Art.), zu hören, seine Weise kennen zu lernen und bei ihm neue und bedeutsame Kunstelemente in sich aufzunehmen. So machte sich denn Bach Ende Oktober 1705, nachdem er sich einen vierwöchentlichen Urlaub erbeten, zu Fuß auf den Weg nach Lübeck; und so mächtig war die Anziehungskraft, die der nordische Meister und das unter seiner Leitung blühende musikalische Leben der Hansestadt auf den lernbegierigen Künstler übte, daß er seinen Urlaub um das Vierfache überschritt und erst im Februar 1706 wieder nach Arnstadt zurückkehrte. „Die Einwirkung von Buxtehudes Musik läßt sich denn auch an einigen formalen Erscheinungen durch Bachs ganzes Leben verfolgen; ideal ging sie bald in dem gewaltigen Strom eigener Originalität unter." Seine Urlaubsüberschreitung zog Bach verdrießliche Weiterungen mit dem Arnstädter Konsistorium zu, das sich außerdem noch über seine etwas zu freie Begleitung des Gemeindegesangs, sowie darüber beklagte, daß er sich mit dem Schülerchor „nicht komportieren wolle":[3]) und dies mag ihn mit veranlaßt haben, einer Berufung auf die damals namhafte Organistenstelle an der Blasiuskirche zu Mühlhausen zu folgen, die ihm unter dem 15. Juni 1707 übertragen wurde und auf der er den beiden Ahle (Vater und

[1]) Die Angabe der Genealogie und des Nekrologs, welcher bis jetzt alle Lexikas gefolgt sind und nach welcher Bach erst 1704 nach Arnstadt gekommen wäre, ist, wie Spitta, a. a. O. I. S. 789—790 nachgewiesen hat, falsch. — Die Disposition der Orgel, die dem jugendlichen Organisten hier anvertraut war, vgl. bei Spitta, a. a. O. I. S. 220—221; sie wurde seit 1862 durch ein neues, großes Orgelwerk von 60 kling. Stn. auf 3 Man. und 2 Ped., in dem jedoch die alte Bachorgel vollständig erhalten ist, ersetzt, einem Werke, das als „Ehrendenkmal Bachs" durch die Bemühungen des Organisten Heinr. Bernh. Stade zu Arnstadt aus Beiträgen der Freunde Bachscher Kunst in ganz Deutschland erbaut und am 1. Juli 1878 vollendet wurde. Vgl. Euterpe 1861. Nr. 2. S. 30. 31. 1862. Nr. 7. S. 117—118 u. 1879. Nr. 8. S. 127—128.

[2]) Zunächst das S. 72 Anm. 1 genannte Capriccio zum Abschiede des Bruders Johann Jakob; dann ein „Capriccio in honorem Joh. Christoph. Bachii (Ohrdruf)." Ausg. Peters I. Heft 13. Nr. 6; ein Präludium und Fuge C-moll. Ausg. Peters V. Heft 4. Nr. 5, und eine Fuge C-moll. das. V. Heft 4. Nr. 9. Auch eine der frühesten Arbeiten auf dem Gebiete der konzertierenden Kirchenmusik, die später in die Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen," Ausg. der B.-Ges. II. Nr. 15 überging, entstand in Arnstadt.

[3]) Vgl. die Aktenstücke in dieser Angelegenheit von 21. Febr. und 11. Nov. 1706 bei Spitta a. a. O. I. S. 313—314 u. S. 323—324.

Sohn)folgte. Damit war der erst 22jährige bereits in seine Meisterzeit eingetreten; und weil „nach echt deutscher Sitte zum Meister auch eine Meisterin gehört", so verheiratete er sich nun am 17. Oktober 1707 mit seiner Base, Maria Barbara Bach, der jüngsten Tochter Michael Bachs (vgl. den Art.) aus Gehren,[1]) mit der er ein überaus glückliches häusliches Leben führte. Mit jugendlichem Feuer und echter Künstlerbegeisterung widmete er sich in Mülhhausen seinem Beruf, als dessen „Endzweck" er selbst die Herstellung einer „regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehren" bezeichnet; keine Kosten scheuend, schaffte er „einen guthen apparat der außerleßensten kirchen Stücke" an, entwarf einen Plan zur Reparatur der Orgel der Blasiuskirche, in dem er sich als einen gründlichen Kenner der Orgelbautechnik dokumentiert[2]) und dessen Ausführung er auf ausdrücklichen Wunsch des Rates noch von Weimar aus überwachte: er durfe daher mit vollem Rechte (in seinem Entlassungsgesuch) von sich rühmen, daß er gerne „aller Ohrt seiner Bestallung mit lust nachkommen" sei. Aber diese Lust sollte auch in Mühlhausen bald durch „Widrigkeiten und Verdrießlichkeiten" gedämpft und ihm der dortige Aufenthalt so entleidet werden, daß er schon unter dem 25. Juni 1708 seine Entlassung an den Rat einreichte, um einem sehr vorteilhaften Rufe als Hoforganist und Kammermusikus nach Weimar zu folgen,[3]) wo er hoffte, seinen „endzweck wegen der Wohlzufaßenden kirchen-music ohne verdrießlichkeit anderer" erreichen zu können.[4]) Und wirklich fand er in Weimar den für seine künstlerischen Intentionen denkbar günstigsten Boden. An der Seite eines so würdigen Kunst- und Amtsgenossen wie Johann Gottfried Walther (vgl. den Art.), der sich besonders durch sein musikalisches Lexikon einen Namen in der Musikgeschichte gemacht hat, der aber auch ein tüchtiger Orgelspieler und auf dem speciellen Gebiete des Orgelchorals nach Bach einer der tüchtigsten Meister war, — außerdem getragen und befeuert von der regen Anteilnahme eines der kirchlichen Kunst sehr geneigten Fürsten, ent-

[1]) Diese seine erste Gattin war am 20. Oktober 1684 als die jüngste Tochter Michael Bachs zu Gehren geboren; die Trauung fand in der Kirche zu Dornheim, einem 3/4 Stunden von Arnstadt entfernten Dorfe statt und wurde durch den dortigen Prediger Joh. Lorenz Stauber vollzogen, der mit den Bachs verwandt war. Vgl. die Aktenstücke darüber bei Spitta a. a. O. I. S. 335—336. Aus dieser Ehe gingen 7 Kinder hervor, von denen 3 frühe starben, 4 aber die Mutter überlebten, unter diesen Wilhelm Friedemann und Karl Philipp Emanuel Bach.

[2]) Diese „Disposition der neuen reparatur des Orgelwerkes ad D: Blasii ist mitgeteilt bei Spitta a. a. O. I. S. 351—353.

[3]) Nachdem er, wie Forkel, Bachs Leben. 1801. S. 6 mitteilt, schon in Arnstadt und Mühlhausen 1706 u. 1707 verschiedene Berufungen auf andre Organistenstelle abgelehnt hatte.

[4]) Über alles Angeführte spricht er sich selbst in seiner Demissionseingabe an den Rat zu Mühlhausen, vgl. bei Spitta, a. a. O. I. S. 372—373, ganz freimütig aus. — In Mühlhausen [hatte Bach die sogen. Ratswahl-Kantate „Gott ist mein König," Bach-Ges. XVIII. S. 3—54. Nr. 71 geschrieben und am 4. Febr. 1708 aufgeführt; auch die Trauungskantate „Der Herr denket an uns" Bach-Ges. XIII. 1, S. 73—94 (nach Spitta I. S. 369 ff. wohl für die Hochzeit des schon genannten Pfarrers Stauber, 5. Juni 1708) ist wahrscheinlich in Mühlhausen entstanden.

faltete Bach nun seine glänzendste Wirksamkeit als Orgelspieler, als der er bald die unumschränkteste Gewalt über sein mächtiges Instrument, die höchste technische Leistungsfähigkeit auf demselben sich angeeignet hatte, und durch seine eminente Kunst des Registrierens eine fast unerschöpfliche Menge neuer Klangmischungen zu finden wußte, „oft eigenartig bis zum Befremden, aber niemals stillos und raffiniert.“[1]) Dieser Thätigkeit Bachs als Orgelspieler ging eine nicht minder fruchtbare als Orgel- und Klavierkomponist zur Seite: eine ansehnliche Zahl von Choralbearbeitungen („zum Teil so außerordentlich groß und kühn, daß sie auch von den Leistungen der späteren Leipziger Zeit kaum übertroffen werden“), freien Tokkaten, Präludien, Fugen u. s. w.[2]) entstanden in Weimar als bereits voll ausgereifte Erstlingsfrüchte desjenigen Kunstzweigs, auf dessen Gebiet ihn seine amtliche Stellung zuerst wies und in dem seine volle Originalität zuerst zur Erscheinung kam. Daneben studierte er die Italiener: nicht nur den großen Orgelmeister Frescobaldi, sondern auch die instrumentalen Kammermusikwerke eines Corelli, Albinoni, Vivaldi u. a. und suchte aus denselben besonders in formaler Hinsicht Nutzen zu ziehen, indem er ihre „Errungenschaften auf sein eigenes Wirkungsfeld, d. h. auf die Orgel, das Klavier und die Kirchenkantate in selbständiger Weise übertrug.“ Von 1712 an wendete er sich dann mit Entschiedenheit der Komposition der Kirchenkantate zu. Der Kirchenkantate in ihrer neueren Form, in der sie für die evangelische Kirchenmusik im allgemeinen und für Bachs Künstlerthätigkeit im besondern so überaus wichtig geworden ist, hatte ein Jahrgang Kantatentexte, den Erdmann Neumeister im Jahr 1700 veröffentlichte, unter heftigen Kämpfen und oft erbitterten theologischen und musikalischen Streitigkeiten die Bahn gebrochen (vgl. den Art. „Kirchenkantate“). Bach hatte bereits früher drei solcher Werke im älteren Kantatenstil geschrieben (darunter den berühmten „Actus tragicus: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“); jetzt komponierte er zunächst fünf der Neumeisterschen Texte,[3]) und ließ diesen Kantaten 1715 und 1716 noch elf weitere über Texte von Salomo Franck, dem Weimarischen Konsistorialsekretär und Bibliothekar, der zugleich zu den besten und fruchtbarsten geistlichen Dichtern

---

[1]) Vgl. hierüber die Bemerkungen im Nekrolog bei Mitzler, a. a. O. S. 163: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spiel feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ Ebendas. S. 173 wird dann noch besonders sein virtuoses Pedalspiel hervorgehoben. Forkel, Bachs Leben. 1801. S. 6. 20. Gerber, Altes Lex. I. S. 90.

[2]) Soweit chronologische Anhaltspunkte es irgend gestatten, diese Werke in die Weimarer Zeit zu verlegen, verzeichnet sie Spitta, a. a. O. I. in den Anm. zu Seite 397—406 und im Anhang S. 795—796, unter Verweisung auf die bekannte Ausg. von C. F. Peters in Leipzig.

[3]) Nämlich: „Uns ist ein Kind geboren“ 1712; „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ 1713; „Ich weiß daß mein Erlöser lebt“ 1714; „Nun komm der Heiden Heiland“ 1714; „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ 1716.

einer Zeit gehörte, folgen.[1] Er nannte sie, hierin noch der Gewohnheit des 17. Jahrhunderts folgend, Conzerti, und nur in besonderen Fällen, wenn der Text dialogisierende Form hatte, Dialoghi, und schrieb bis 1717 im ganzen deren 21. Von Weimar aus machte er gewöhnlich im Herbst jeden Jahres eine Ferienreise, um sich an Höfen und in größeren Städten als Orgelvirtuose[2]) hören zu lassen, auch gelegentlich die eine oder andere seiner Kantaten aufzuführen und bedeutende neue Orgelwerke kennen zu lernen. So war er im Herbst 1713 in Halle, wo in der Liebfrauenkirche eben eine neue große Orgel (mit 63 kling. Stn. 1713—16 von Cuncius [vgl. den Art.]) erbaut wurde; die Aussicht, dies großartige Werk in die Hand zu bekommen, mag ihn dann auch veranlaßt haben, sich um die durch Zachaus Tod (1712) erledigte Organistenstelle daselbst zu bewerben.[3] Doch zerschlugen sich die Verhandlungen, weil man ihn in Weimar nicht ziehen lassen wollte und unter namhafter Besoldungserhöhung 1714 auch noch zum Konzertmeister der Hofkapelle und damit zum Mittelpunkt dieses Kunstinstituts machte. Ende 1714 finden wir ihn zur Prüfung einer neu restaurierten Orgel in Kassel, wo namentlich der Erbprinz Friedrich (nachmaliger König von Schweden) ihm hohe Ehre erwies; bald darauf in Leipzig, wohin es ihn ohne Zweifel zog, um Kuhnaus Bekanntschaft zu machen, und wo er am 2. Dezember 1714 (dem 1. Adventssonntag) in einem Gottesdienst den Organisten vertrat und seine Kantate „Nun komm der Heiden Heiland" aufführte; an Ostern 1716 wieder in Halle, wo er mit Kuhnau und Christ. Friedr. Rolle die nun fertige Orgel der Liebfrauenkirche zu prüfen und abzunehmen hatte, und im Herbst desselben Jahres besuchte er wahrscheinlich seinen Vetter Johann Ludwig Bach (vgl. oben S. 67) in Meiningen, den er als Künstler sehr hoch schätzte. Am meisten Ehre aber brachte ihm und durch ihn der deutschen Kunst im Herbst 1717 eine Reise nach Dresden, wo er mit mehreren bedeutenden Musikern der dortigen Hofkapelle bekannt war. Diese Freunde (namentlich der Konzertmeister Volumier) mögen

---

[1]) Es sind: die bekannte „Ich hatte viel Bekümmernis" 1714; „Himmelskönig sei willkommen" Palmsonntag 1715; „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" Ostern 1715; Barmherziges Herze der ewigen Liebe" 1715; „Komm du süße Todesstunde" 1715; „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe" 1715; „Nur jedem das Seine" 1715; „Bereitet die Wege" 1715; „Tritt auf die Glaubensbahn" 1715; „Mein Gott wie lange, ach lange" 1716; „Alles was aus Gott geboren" 1716; „Wachet, betet" 2. Advent 1716; „Herz und Mund und That und Leben" 4. Advent 1716.

[2]) Über Bachs einzig dastehende Virtuosität auf der Orgel, vermöge deren er nach dem Nekrolog — vgl. Mitzler, a. a. O. S. 171 und Forkel, a. a. O. S. 22 — „der stärkste Orgelspieler gewesen, den man jemals gehabt," sehe man das Zeugnis Konstantin Bellermanns von 1743 bei Spitta I. S. 801—802.

[3]) Vgl. seine beiden bezüglichen Briefe vom 14. Januar und 19. März 1714, in deren letztem er mit edlem Stolze seine von den Halleschen Kirchenvorstehern angegriffene Künstlerehre energisch wahrt, bei Spitta I. S. 510—515. Weiteres über die Angelegenheit auch bei Chrysander, Händel I. S. 22—23 und in dessen Jahrbb. für musik. Wissensch. II. S. 235 ff. und im Nekrolog bei Mitzler, a. a. O. S. 163.

Bach veranlaßt haben, den berühmten französischen Organisten und Klavierspieler Jean Louis Marchand,[1]) der eben in Dresden anwesend war, bei Hofe sehr gefeiert wurde und deswegen vielleicht etwas anmaßend auftrat, zu einem musikalischen Wettstreit herauszufordern. Er that es „durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand Musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach." Marchand nahm die Herausforderung zwar an, entzog sich aber dann, weil er die Überlegenheit des deutschen Meisters fürchtete, dem Wettstreit dadurch, daß er am dazu bestimmten Tage „bey früher Tageszeit mit der geschwinden Post aus Dresden verschwand."[2]) War der Name Bachs schon vorher ein berühmter gewesen, so mußte dieses Ereignis den Glanz desselben noch wesentlich steigern. Diese wachsende Berühmtheit des Meisters versammelte in Weimar auch einen Kreis von Schülern[3]) um ihn, denen er ein treuer und gewissenhafter Lehrer war, der regen Fleiß von allen nicht nur verlangte, sondern mit seinem Beispiel hierin voran ging, und namentlich im Choralspiel darauf hielt, daß der Schüler „die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte spiele."[4]) In Weimar war am 1. Dezember 1716 der Hofkapellmeister Drese gestorben und Bach, der durch Namen und seitherige Thätigkeit das größte Anrecht auf die erledigte Stelle hatte, mußte sich, als nicht er, sondern der als Musiker unbedeutende Sohn Dreses dieselbe erhielt, hierdurch schwer gekränkt fühlen. So schied er denn von Weimar und folgte im November 1717 der Berufung des jungen, musikliebenden Fürsten Leopold von Anhalt als Hofkapellmeister

---

[1]) Marchand war nach Fétis, Biogr. univ. des Music. V. S. 445--446 am 2. Febr. 1669 zu Lyon geb., später Organist an den Kathedralkirchen zu Nevers, zu Auxerre und an der königl. Kapelle zu Versailles; er starb am 17. Februar 1732. Über seine Werke, deren Vorzüge Bach voll erkannte und die auch M.s Landsleute hochhielten (vgl. La Borde, Essai sur la musique III. S. 450) urteilt Fétis sehr hart, nennt sie „oeuvres misérables" und meint: „M. pouvait avoir une exécution brillante, mais ses idées sont triviales, son harmonie pauvre et incorrecte; il n'avait d'ailleurs que des notions fort incomplètes du style fugué etc;" in Deutschland läßt man ihm mehr Gerechtigkeit widerfahren. Vgl. Gerber, A. Lex. I. S. 870—871.

[2]) Den oft erzählten Vorgang berichten zuerst: Birnbaum bei Scheibe, Krit. Musicus 1745. S. 981—982 u. Adlung, Anleitg. zur mus. Gelahrth. S. 690—691 einfach und durchaus glaubwürdig; im Nekrolog bei Mitzler S. 163—164 und noch mehr bei Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 292 ff., dem auch Fétis, a. a. O. II. S. 189 und V. S. 445 folgt, spielt bereits die Phantasie eine Rolle. Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik u. des Theaters in Dresden. 1862. II. S. 121—125, u. Spitta I. S. 575—577 u. 815—818.

[3]) Von diesen sind anzuführen: Johann Martin Schubart, der schon in Mühlhausen zu seinen Füßen saß; Johann Kaspar Vogler; Johann Tobias Krebs; Johann Gottlob Ziegler; Johann Bernhard Bach, von Ohrdruf, sein Neffe, und Johann Schneider, der in Köthen Bachs Unterricht genoß.

[4]) Dies bezeugt der ebengenannte Joh. Gottl. Ziegler in seinem Bewerbungsschreiben um die Organistenstelle der Liebfrauenkirche zu Halle vom 1. Febr. 1746. Vgl. Chrysander, Jahrbb. für mus. Wissensch. II. S. 241—242.

nach Köthen. Hier, wo er bald in das freundlichste Verhältnis zu seinem Fürsten trat, wiesen ihn seine dienstlichen Verpflichtungen ganz auf das Gebiet der Kammermusik, und da er keinerlei kirchliche Aufgaben und nicht einmal eine Orgel zur Verfügung hatte, sehen wir ihn denn auch seine Hauptthätigkeit mit außerordentlichem Erfolg dieser Musikgattung zuwenden.[1]) Daneben suchte und fand er neue Mittel zur möglichst vollkommenen Ausführung namentlich der hier geschaffenen Klavierwerke: er bildete sich eine neue Technik der Handhaltung und des Anschlags auf dem Klavier, und wendete beim Vortrag seiner Klavier- und Orgelwerke einen von ihm gefundenen neuen Fingersatz an, bei dem er besonders den Daumen emanzipierte und überhaupt alle fünf Finger gleichberechtigt machte. Außerdem führte er mittelst einer neuen Stimmmethode die gleichschwebende Temperatur, mit der sich schon Werkmeister, Neidhardt, Sorge u. a. theoretisch beschäftigt hatten, in die Praxis ein.[2]) Und weil ihm die damaligen Instrumente zur Darstellung seiner Werke nicht immer genügten, so ersann er neue: er erfand das Lautenklavicymbel, das die „Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Klavichords vereinigen" sollte, und zur Ausführung seiner reich figurierten Bässe die Viola pomposa.[3]) Erwünschte Anregung und Abwechslung in das Stillleben im kleinen, einsamen Köthen brachten (wie in Weimar) mehrfache Reisen: so 1717 nach Leipzig, wo Bach im Auftrage der Universität die neue von Johann Scheibe erbaute Orgel der Paulinerkirche zu prüfen hatte, ein bedeutendes Werk von 54 kling. Stn., das er wohl später während der Leipziger Zeit als

---

[1]) Von hier entstandenen Werken nennen wir: „Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach," angefangen am 22. Jan. 1720; die „Inventionen und Sinfonien" je 15 Nr. B.-Ges. III.; 6 Violinsoli, nemlich 3 Sonaten (G-moll, A-moll, C-dur) u. 3 Suiten oder Partiten (H-moll, D-moll, mit der berühmten Ciaconna u. E-dur); 6 Suiten für Violoncell (G-dur, D-moll, C-dur, Es-dur, C-moll, D-dur (letztere für die Viola pomposa); 6 Sonaten für Violine und Klavier (H-moll, A-dur, E-dur, C-moll, F-moll, G-dur) B.-Ges. IX. S. 69 bis 172; Suite (Trio) für Violine und Klavier (A-dur) B.-Ges. IX. S. 43 ff.; 3 Sonaten für Gamba und Klavier (G-dur, D-dur, G-moll) B.-Ges. IX. S. 175 ff. 189 ff. 203 ff.; 3 Violin-Konzerte (E-dur, A-moll, D-moll) B.-Ges. XVII.; die 6 „Brandenburgischen" Konzerte (Concerts à plusieurs instruments) B.-Ges. XIX. Nr. 1—6, unter dem 24. März 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig v. Brandenburg gewidmet; die „Französischen Suiten" B.-Ges. XIII. 2. S. 89—127; den ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" 1722. u. a.

[2]) Vgl. Marpurg, Versuch über die musik. Temperatur. Berl. 1776. S. 213, der nach Kirnberger berichtet, Bach sei ganz von sich aus darauf gekommen, alle großen Terzen scharf zu nehmen, oder etwas über sich schweben zu lassen, um die sogen. große Diësis auszugleichen. Nach Forkel a. a. O. S. 17 hatte er eine solche Fertigkeit im Stimmen, daß er nie mehr als eine Viertelstunde brauchte, um einen Flügel oder ein Klavichord zu stimmen.

[3]) Ersteres hatte, um ihm mehr Klangfülle und Tondauer zu geben, neben einem Chor Messingsaiten im 4 Fußton noch 2 Chöre Darmsaiten; er erfand es um 1740 und ließ es durch den Orgelbauer Hildebrand ausführen. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 139. Die Viola pomposa war ein zwischen Bratsche und Violoncell die Mitte haltendes Instrument mit 5 Saiten, C G d a e̅ stimmend. Vgl. Gerber, A. Lex. I. S. 90 u. 491 ff., II. Anhang S. 85.

Konzertinstrument benützt haben wird.[1]) Im Herbst 1719 finden wir ihn in Halle, wo er vergebens die Bekanntschaft seines großen Kunst- und Zeitgenossen Händel zu machen suchte,[2]) und im Mai 1720 ging er im Gefolge seines Fürsten nach Karlsbad. Als er im Juli von da zurückkehrte, traf ihn die erschütternde Kunde von dem kurz vorher plötzlich und unvorhergesehen erfolgten Tode seiner geliebten Gattin (am 7. Juli 1720 hatte man sie, die noch nicht 36 Jahre zählte, begraben), die ihm 13 Jahre treu zur Seite gestanden hatte. In der Arbeit an neuen Kompositionen, die er bei einem schon früher in Aussicht genommenen Besuche in Hamburg dort aufzuführen gedachte,[3]) suchte er sich männlich über seinen herben Verlust zu trösten. Im November 1720 war er in Hamburg, ließ sich dort vor dem greisen Reinken, dem Magistrate und vielen Vornehmen der Stadt zwei Stunden lang auf der Orgel der Katharinenkirche hören,[4]) machte die Bekanntschaft Matthesons[5]) und bewarb sich, angezogen durch eine prächtige Orgel[6]) und die Aussicht, mit dem Prediger und geistlichen Dichter Erdmann Neumeister an derselben Kirche zu wirken, um die erledigte Organistenstelle an der St. Jakobikirche daselbst, ohne dieselbe zu erhalten, da sie an Johann Joachim Heitmann für 4000 Mark Courant in aller Form verkauft wurde.[7]) Am 23. November 1720 hatte Bach von Hamburg weg „nach

[1]) Die Orgel war am 4. Nov. 1717 fertig geworden, am 16. Dez. fand die Prüfung statt; den Bericht Bachs giebt Spitta II. S. 119—122, die Disposition das. S. 117—119. Vgl. auch Musik. Wochenbl. 1870. I. S. 335—336.

[2]) Händel war von England herüber gekommen um Sänger und Sängerinnen zu engagieren, und hielt sich vor der Heimkehr einige Zeit bei seinen Verwandten in Halle auf, am gleichen Tage jedoch, als Bach dort ankam, war er abgereist. Noch einmal, im Juni 1729 suchte Bach von Leipzig aus eine Zusammenkunft mit Händel, aber wieder vergeblich; dieser bedauerte, aus Mangel an Zeit nicht nach Leipzig kommen zu können, und wird daher „immerhin das Urteil über sich ergehen lassen müssen, ohne Teilnahme für Bachs Künstlergröße an diesem vorübergegangen zu sein." Vgl. Spitta a. a. O. I. S. 621 f. Chrysander, Händel II. S. 18. Anm. u. S. 232 f. Forkel a. a. O. S. 47.

[3]) Es ist die Kantate „Wer sich selbst erhöhet". Bach-Ges. X. Nr. 47; auch die Kantate „Das ist je gewißlich wahr", die jedoch aus älteren Stücken herausgearbeitet ist, fällt in diese Zeit.

[4]) Reinken soll nach einer fast ½ Stunde dauernden Improvisation Bachs über den Choral „An Wasserflüssen Babylon" ihm voll Bewunderung gesagt haben: „Ich dachte, diese Kunst (d. h. die Kunst der Choralbehandlung in der „motettenartig breiten Weise" der Meister der nordischen Organistenschule) wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Vgl. Mitzler a. a. O. S. 165—166.

[5]) Dieser spricht von Bach an verschiedenen Stellen seiner Schriften, so z. B. im „Beschützten Orchestre" 1724. S. 392; „Musik. Patriot" 1728. S. 316; „Vollk. Kapellm. 1739. S. 412 u. a. a. O., ohne jedoch immer ein unbefangenes Urteil über ihn zu zeigen, da seine maßlose Eitelkeit dieses in bedenklicher Weise trüben mußte.

[6]) Dieselbe enthält 60 kling. Stn. auf 4 Man. u. Ped., und wurde 1688—1693 von Arp. Schnitger (vgl. den Art.) erbaut und 1865—1866 von J. C. R. Wohlien renoviert. Vgl. Euterpe 1866. S. 75—76. Signale 1870. S. 865. 868.

[7]) Vgl. über die ganze Angelegenheit das Urteil Matthesons und Neumeisters im Musik. Patrioten 1728. S. 316, sowie Signale 1870. S. 867—868 u. Spitta I. S. 630—632.

seinem Fürsten reisen müssen", und am 3. Dezember 1721 schloß er seine zweite Ehe mit der fürstlich köthenschen Hoffängerin **Anna Magdalena Wilken**, die ihm nicht nur eine neue schöne und friedliche Häuslichkeit bereitete, sondern mit ihrer hervorragenden musikalischen Befähigung und Bildung auch an seiner Künstlerthätigkeit mehr als nur genießend Anteil nahm.[1]) Bald nahte nun auch die Zeit, die den Meister seiner eigentlichen Bestimmung, der evangelischen Kirchenmusik zurückgeben und auf den Schauplatz seiner reichsten und großartigsten Thätigkeit, nach Leipzig, führen sollte. Zwar wurde es ihm nicht leicht, die sorgenfreie und ehrenvolle Stellung in Köthen zu verlassen, „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden" (wie er selbst sagt); allein die Abnahme des Musikinteresses bei seinem Fürsten, die Sorge für die höhere Ausbildung der heranwachsenden Söhne, und die Empfindung, daß bei seiner seitherigen amtlichen Thätigkeit nur ein Teil seines künstlerischen Wesens zur Geltung gekommen: dies alles veranlaßte ihn nach längerem Zögern, im Mai 1723 das Kantorat an der Thomasschule und die damit verbundene Musikdirektorsstelle an den beiden Hauptkirchen (St. Thomas u. St. Nikolai) zu Leipzig zu übernehmen, während er dabei Köthenscher „Kapellmeister von Haus aus" blieb und dem dortigen Hofe eine treue Anhänglichkeit bewahrte.[2]) „Was der Köthener Aufenthalt für ihn hatte sein können, war er gewesen: durch eine mehr als fünfjährige fast ausschließliche Beschäftigung mit der instrumentalen Kammermusik hatte er seinen Genius an der reinsten und unmittelbarsten Quelle der Tonkunst weiter gekräftigt, um nun gerades Weges jene allerhöchsten Ziele zu erreichen, für welche er geboren war." — Unter dem 5. Mai 1723 vom Rate, unter dem 13. Mai vom Konsistorium in Leipzig konfirmiert, führte Bach am ersten Sonntag nach Trinitatis (30. Mai) mit dem ihm unterstellten Thomanerchor, der damals aus 55 Alumnen bestand, seine erste Kirchenmusik daselbst auf und wurde am folgenden Tage (Montag den 31. Mai) in sein Amt an der Thomasschule feierlich eingeführt. Seine Stellung in Leipzig war zwar im Anfang nicht sehr befriedigend: die Thomasschule lag im

[1]) Anna Magdalena Wilken war als die Tochter des herzogl. Weißenfelsischen Hof- und Feld-Trompeters Johann Kaspar Wilken im J. 1700 geboren, zur Zeit ihrer Verheiratung also 21 Jahre alt. Sie schenkte Bach im ganzen noch 13 Kinder, von denen jedoch nur 3 Söhne und 3 Töchter den Vater überlebten. Diese 3 Söhne sind: Gottfried Heinrich 1724 bis 1763; Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger" (vgl. den Art.); Johann Christian, der „Londoner Bach" (vgl. den Art.); die 3 Töchter: Elisabeth Juliane Friederike, geb. 1726, vermählt den 20. Jan. 1749 mit dem Organisten **Altnickol** (vgl. den Art.), dem sie 3 Kinder gebar; Witwe seit dem 25. Juli 1759, Todesjahr unbekannt; Johanna Karoline 1737—1781, und Regina Susanna 1742, † den 14. Dez. 1809 zu Leipzig. Anna Magdalena Bach, die nach des Gatten Tode als „Almosenfrau" der öffentlichen Wohlthätigkeit anheim fiel — warum die Söhne ihr nicht halfen, ist nicht mehr festzustellen — starb zu Leipzig am 27. Febr. 1760.

[2]) Er schrieb z. B. 1726 für den Geburtstag der Fürstin die Kantate „Steigt freudig in die Luft", und auf den frühen Tod des Fürsten 1728 eine treffliche Trauermusik. Vgl. Forkel, a. a. O. S. 36.

Argen, der Rat und das Konsistorium befehdeten sich und machten, ohne Ahnung von Bachs Größe, zu der sie übrigens nie gekommen sind, ihm sein Amt sauer, so daß er sich bitter über seine „wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit“ beklagen muß. Gleichwohl hob ihn seine Kunstbegeisterung und sein freudiger Schaffensdrang über alle Widerwärtigkeiten weg und es entstand nun bis 1730 eine Reihe der bedeutendsten Kirchenwerke, in denen er mit kühner und rücksichtsloser Genialität aller vorhandenen Kunsttypen sich bemächtigte, um im rechten Augenblick den wunderbarsten Gebrauch von denselben zu machen. Daher findet sich denn auch in diesen Werken „der unbegrenzte Gestaltenreichtum wieder, welcher dem Künstler daraus erwuchs, daß er die instrumentalen Formen in ungeahnter Weise für seine Kirchenmusik zu verwenden wußte. Wir sehen ihn Teile der Kammersonate ohne weiteres übertragen und als Instrumentaleinleitung dem zweiten Teil der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ voranstellen. Er schmilzt Elemente des ersten italienischen Konzertsatzes mit Chorformen zusammen, wie im „Magnifikat“ und der Weihnachtsmusik „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“; ganze Kantaten gießt er in die Formen des Konzerts („Erfreute Zeit im neuen Bunde“) oder der Orchesterpartie („Höchsterwünschtes Freudenfest“); er kombiniert die französische Ouvertüre mit dem frei erfundenen Chor, selbst mit dem Choral („Preise Jerusalem, den Herrn“), zwingt die Gigue, einem kirchlichen Zwiegesang zu dienen („Ärgre dich, o Seele, nicht“) und den Passacaglio einen Klagechor zu bauen („Weinen, Klagen“); in der Kantate „Die Elenden sollen essen“ stellt er mit den Mitteln der weltlichen Instrumentalmusik eine Choralfantasie her und in der Michaelismusik „Es erhub sich ein Streit“ kontrapunktiert er eine Choralmelodie durch einen Siciliano. Auch das, was auf dem Gebiete des Orgelchorals von ihm und seinen Vorgängern irgend geschaffen war, versteht er für die kirchliche Vokalmusik auszunutzen. Mit mächtiger Hand zwingt er Orchester und Chor zur Gestalt der Choralfantasie zusammen; von dem instrumentalen Choral fordert er, das regellose Recitativ zu begleiten, zu zügeln und mit der heiligen Stimmung der christlichen Gemeinde zu durchdringen („Du wahrer Gott und Davidssohn“). Dazwischen dann immer wieder die altbekannten Formen der Arie, des Arioso, des Recitativs und des einfachen Chorals, aber mit stets neuem Inhalte aus dem Born einer unerschöpflichen Erfindungskraft gefüllt, vertieft, großartig ausgeweitet, auch wohl durch geistreiche, tief poetische Bezüge unter einander oder mit jenen neu geschaffenen Formen verknüpft.“ Besonders sind es noch „die reichlich angewendeten, mächtig und kühn gestalteten Chorbilder“, durch die sich die Leipziger Kantaten dieser Zeit in stark hervortretender Weise von den früheren unterscheiden.[1])

[1]) Vgl. Spitta II. S. 266—267. — Nach dem Nekrolog bei Mitzler a. a. O. S. 168 hat Bach im ganzen 5 vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten auf alle Sonn- und Festtage komponiert. Da nun für das Leipziger Kirchenjahr (unter Abzug der 6 Fasten- und 3 letzten Adventssonntage, an denen keine Kirchenmusik war, und Zuzählung von 3 Marienfesten,

In den fünf Jahrgängen seiner Kirchenkantaten hat Bach auf den beiden Grundsäulen evangelischer Kirchenmusik, dem Gemeindelied (unsrem Choral) und der Orgelmusik, die der deutschen evangelischen Kirche ausschließlich eigene Kirchenmusik aufgebaut und auf die Höhe ihrer Vollendung geführt. Wohl fand er das Gebilde der älteren Kirchenkantate bereits vor, aber in noch tastender Unsicherheit der Form und mit subjektiv-weichlichem, pietistisch-persönlichem Empfindungsgehalt, die diese Kunstform kaum als wirkliche evangelische Kirchenmusik erscheinen ließen. Mit kühner, rücksichtsloser Genialität griff er, von den der Orgelmusik eigenen Formen ausgehend, alle lebensfähigen und der Fortbildung würdigen Elemente der musikalischen Formenwelt seiner Zeit auf, um sie geläutert und erneuert in die für ihn centrale Kunstform, die Kirchenkantate, überzuführen. In ihrem vollständig neuen Styl sind daher seine Kantaten „die evangelische Kirchenmusik in ihrer reinsten und vollendetsten Blüte, ebenso wie der Mann selbst mit seiner unermeßlich reichen, glaubenstrotzigen und streitfrohen, zugleich aber innigen, demütigen und kindlichen Empfindungsweise neben Luther der gewaltigste Held des germanisch-reformatorischen Protestantismus ist. Aufs innigste hängen sie mit dem Gottesdienst zusammen: sie schließen sich der Bedeutung des jedesmaligen Sonn- oder Festtages an und führen in ihrer Art den Inhalt des Evangeliums oder der Epistel aus, und die symbolische Auffassung des Chorals ist für sie von Grund aus maßgebend."[1]) Aus ihm entwickeln sich nicht nur die speciell sogenannten Choralkantaten, in denen sich „die vollständigste poetisch-musikalische Entfaltung eines bestimmten Kirchenliedes" darstellt, dessen erste und letzte Strophe in ihrer Originalgestalt als Anfangschor und Schlußchoral den Rahmen bildet, in den die andern Musikformen (Recitativ, Arie, Duett u. s. w.), deren Texte in leichter Umbildung gleichfalls dem jedesmaligen Kirchenliede entstammen, eingeschlossen sind,[2]) — sondern auch die freier gebildeten Kantaten, denen Zusammenstellungen von Bibelsprüchen, Kirchenliedstrophen und freie Dichtungen als Textunterlage dienen.[3]) Gleichen

des Neujahrs-, Epiphanias-, Himmelfahrts-, Johannis-, Michaelis- und Reformationsfestes) 59 Kantaten nötig waren, so hätte er im ganzen 5 × 59 = 295 Kirchenkantaten geschrieben, von denen Leipzig (unter Abzug der 29 früher entstandenen) 266 angehören würden; diese auf die 27 Jahre der Leipziger Wirksamkeit verteilt, ergiebt im Durchschnitt 10 Kantaten jährlich. — Bekannt hievon sind, wenn man die 6 Kantaten des Weihnachtsoratoriums und die größeren Fragmente mitzählt, bis jetzt gegen 210. In der Ausg. der Bach-Ges. sind in 14 Bdn. 140, oder die 6 Nrn. des Weihnachtsoratoriums mitgerechnet, 146 gedruckt; 60 weitere Kirchenkantaten werden in den folgenden Jahrgängen noch zur Veröffentlichung kommen.

[1]) Vgl. Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. Deutsche Rundschau. VIII. 1882. Heft 7. S. 119.

[2]) Solcher Choralkantaten zählt Spitta II. S. 568 im ganzen 35 auf und bespricht sie S. 569—588. Sie gehören sämtlich der Zeit zwischen 1735—1744 an.

[3]) Bachs hauptsächlichster Textdichter, oder eigentlich nur Versemacher, zu Leipzig war Christian Friedrich Henrici, pseudonym Picander. Derselbe war 1700 zu Stolpe geboren, hatte in Wittenberg studiert und lebte in Leipzig anfangs als Litterat und Gelegenheitsdichter, wurde dann 1727 Postbeamter, später Steuereinnehmer, als welcher er 1764 starb. Seine

Stiles mit den Kantaten sind auch die größeren Festmusiken, wie das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrts-Oratorium[1]), und Bachs Passionen endlich stellen diesen Stil in seiner höchsten Vollendung dar und sind zugleich „eine Erneuerung der mittelalterlichen Mysterien aus deren bester Periode, auf einer unvergleichlich höheren Kunststufe, ja die endliche Vollendung derselben." Entsprechend den fünf Jahrgängen der Kantaten hat Bach auch fünf Passionsmusiken geschrieben, von denen jedoch zwei gänzlich verloren gegangen, drei, nämlich die Matthäuspassion, die Johannespassion und die Lukaspassion erhalten sind.[2]) Von denselben kommen für unsre Zeit nur noch die Johannes- und Matthäuspassion in Betracht. Die erstere wurde am Charfreitag (den 7. April) 1724 erstmals in Leipzig aufgeführt und ist „ein Werk, das nicht immer klar gegliedert, nicht mit dem vollen Reiz der Mannigfaltigkeit geschmückt ist, das aber in mächtigen Umrissen und in einer trüben, unheimlichen Beleuchtung dasteht, welche seltsam kontrastiert gegen die Vorstellung der Milde und Liebe, die wir mit dem Verfasser des Johannes-Evangeliums zu verbinden gewöhnt sind." — Die Matthäuspassion, deren erste Aufführung am Charfreitag den 15. April 1729 (in der Nachmittagsvesper) stattfand, die jedoch in der veränderten und erweiterten Gestalt, in der wir sie kennen, frühestens im Jahr 1740 zur Darstellung gekommen sein kann, ist die Krone der

---

Sammlung Kantatentexte mit den Texten der Matthäuspassion und der Passion von 1725 erschien 1728 unter dem Titel: „Kantaten auf die Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr, verfertiget durch Picandern" und wurde 1732 in den dritten Teil seiner gesammelten Gedichte aufgenommen. Er war nichts weniger als ein Dichter in unsrem Sinne des Wortes, aber er machte fließende Verse, war bis auf einen gewissen Grad musikverständig und in der Hand Bachs ein williges Organ. Ehlert, Deutsche Rundschau VII. 1880. S. 79 vergleicht Bachs Verhältnis zu ihm mit dem Meyerbeers zu Scribe.

[1]) Das Weihnachtsoratorium in 6 Teilen (6 Kantaten) ist 1734 geschrieben; veröffentlicht Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. — Das Osteroratorium wurde etwa 1736 komponiert, vgl. Spitta II. S. 818—819. Ausg. der Bach-Ges. XXI. 3. — Das Himmelfahrtsoratorium Ausg. der Bach-Ges. II. Nr. 11.

[2]) Die Zahl von 5 Passionsmusiken bezeugt der Nekrolog bei Mitzler a. a. O. S. 168 („fünf Passionsmusiken, worunter eine zweichörige befindlich"). Nach Spittas Auseinandersetzungen II. S. 334—347 wären diese fünf Passionen der Zeitfolge ihrer Entstehung nach: 1. Die Lukaspassion, ein kleineres Jugendwerk, das in der ersten Hälfte der Weimarer Zeit um 1710 geschrieben wurde, als „erster Versuch eines genialen Anfängers" zu betrachten ist, und zwischen 1732—1734 in Leipzig erneuert und wieder aufgeführt wurde. — Die Johannispassion, in den ersten Monaten des Jahres 1723 zu Köthen geschrieben, 1724 erstmals zu Leipzig aufgeführt, dann 1727 und 1736 jedesmal mit Abänderungen wiederholt. Ausg. der Bach-Ges. XII. 1. — 3. Eine Passion von 1725, zu der nur noch Picanders Text vorhanden ist, auf den sich ihre Existenzannahme gründet. Vgl. Spitta II. S. 335—337. — 4. Die Matthäuspassion 1729. Ausg. der Bach-Ges. IV. — 5. Die Markuspassion, am Charfreitag 1731 aufgeführt; ihr Einleitungs- u. Schlußchor, sowie die 1. 2. u. 4. Arie waren der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine vom J. 1727 entnommen und sind in dieser erhalten, — „ein dürftiger Ersatz freilich für das ganze an Recitativen, dramatischen Chören und Chorälen reiche Werk." Vgl. Rust, Ausg. der Bach-Ges. XX. 2. S. VIII. ff. u. Spitta II. S. 334—335.

Passionsmusiken. „Sie offenbart eine Selbstgenügsamkeit der Kunst, die zur Erreichung der gewollten Wirkung der Kirche fast nur noch als stimmunggebenden Hintergrundes bedarf. Sie ist auch ein in seltenem Grade volkstümliches Werk. Nicht nur in der starken Accentuierung des Chorals, nicht nur in der Anknüpfung an gewisse volkstümliche Anschauungen oder in der treuen Wahrung liebgewordener kirchlicher Gebräuche liegt diese Eigenschaft begründet. Sie beruht auf dem gesamten Charakter der Musik, die bei all ihrer Tiefe, Weite und Fülle und trotz aller an sie gewendeten Kunst dennoch nirgends die Eingänglichkeit und Einfachheit als ihren Grundzug verleugnet, die zugleich mit bewundernswerter Sicherheit diejenige Hauptempfindung trifft, welche die ganze Geschichte von Christi Leiden und Sterben durchdringt: die versöhnende Liebe. Mögen auch heftige und erschütternde Affekte in der Matthäuspassion nicht fehlen, sie dienen nur dazu, den milden Grundton hernach desto voller und eindringlicher wieder hervortreten zu lassen. Begünstigt durch ein glückliches Zusammentreffen der Umstände hat Bach in der Matthäuspassion ein überragendes Meisterwerk geschaffen, wie es im Laufe der Jahrhunderte nur selten dem Menschen zu erleben gegönnt ist, ein Denkmal zugleich des deutschen Wesens, das nur mit diesem selbst untergehen kann."[1]) — Die Motetten Bachs endlich, die auch diese kirchliche Kunstform in gänzlich erneuter Gestalt darstellen, sind ebenfalls auf seine Kantate und seine Orgelmusik zurückzuführen; „weniger eine selbständige Kunstgattung, als ein Absenker der Bachschen Kantate stehen sie da."[2]) Unter dieser reichen Kunstthätigkeit sollten, so möchte man meinen, die Widerwärtigkeiten fast verschwunden sein, die ihm während dieser Zeit in seinem Amte erwuchsen; und doch brachten sie ihn dahin, daß er sich am 30. Oktober 1730, sieben Jahre nach seinem Amtsantritt in Leipzig, brieflich an den Jugendfreund Erdmann in Danzig mit der Bitte wandte, er wolle sich nach einer andern Stelle für ihn umsehen. Glücklicherweise folgte dieser unangenehmsten Zeit von 1730—1734 die behaglichste und schönste seines Leipziger Lebens, herbeigeführt und bedingt namentlich durch die Freundschaft mit dem Philologen Johann-Matthias Gesner, eines Mannes „von liebenswürdiger Menschlichkeit und weitester Bildung, von Weisheit und feinem Takt," der während dieser vier Jahre das Rektorat der Thomasschule führte. Mit dem Nachfolger Gesners im

---

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 367 u. S. 397—398.

[2]) Die Motetten Bachs sind: 1. Lobet den Herrn alle Heiden. Psalm 117. Vierstimmig. 1821 in Part. u. Stn. bei Breitk. u. H. in Leipzig erschienen. 2. Nun danket alle Gott. Sirach 50, 24—26. 5stimmig, mit Anklängen an das Kirchenlied; noch nicht gedruckt. 3. Jesu meine Freude. 5stimmig. Veröffentlicht in „Motetten von Joh. Seb. Bach". Leipz., Breitk. u. H., auch Lützel, Kirchl. Chorges. 1861 hat 3 Stücke daraus. 4. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. Röm. 8. 26. 27. 8stimmig; zur Beerdigung des Rektors Ernesti 1729; gedruckt in der gen. Samml. Nr. 1. 5. Singet dem Herrn ein neues Lied. Ps. 149, 1—3. 150, 2. 6. 8stimmig; das. Nr. 6. 6. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir. Jes. 41, 10 u. 43, 1. 8stimmig; das. Nr. 2. 7. Komm Jesu, komm, mein Leib ist müde. Geistl. Arientext; 8stimmig; das. Nr. 4.

Rektorate, Johann August Ernesti, einem noch ganz jungen Manne, geriet jedoch Bach, dem eine außerordentliche Zähigkeit und Kraft des Rechtsgefühls innewohnte, sofort wieder in einen zwei Jahre dauernden amtlichen Konflikt, in dessen Folge seine Stellung an der Thomasschule eine ungünstige geblieben zu sein scheint. Seine immer wachsende Berühmtheit, bei der es in der damaligen musikalischen Welt als besondere Ehre und Empfehlung galt, sich seinen Schüler nennen zu können, führte dem Meister in Leipzig eine ganze Reihe von Schülern zu, und er entfaltete daher jetzt auch seine ausgedehnteste Wirksamkeit als Lehrer.[1]) Die ihm eigene Methode beim Kompositionsunterricht hat Kirnberger der Nachwelt vermittelt, und die für seinen Unterricht geschriebene Generalbaßlehre ist uns handschriftlich überliefert.[2]) — Als Virtuose ist Bach auch von Leipzig aus noch viel gereist: von 1723—1736 wird er öfters in Weißenfels gewesen sein, wo er ja „Hochfürstlicher Kapellmeister von Haus“ war und wo sein Schwiegervater Wilken als Angehöriger der Hofkapelle lebte; auch Köthen besuchte er noch. 1727 finden wir ihn zum letzten mal in Hamburg, dann nach 1727 in Weimar und Erfurt, wo sich besonders Adlung ihm anschloß; am häufigsten aber kam er, namentlich nachdem Wilhelm Friedemann Bach 1733 dort Organist und er selbst 1736 „Hofkompositeur“ geworden war, nach Dresden, wo er in den höchsten Künstlerkreisen ein solches Ansehen genoß, daß ihn Hasse und seine Gattin Faustina sogar in Leipzig besuchten. Mit Musikfreunden aus der vornehmen Welt stand Bach mehrfach in freundschaftlicher Verbindung;[3]) Musiker aus aller Herren Ländern suchten ihn in Leipzig persönlich auf, so daß C. Phil. Em. Bach bezeugen konnte: „es reisete nicht leicht ein Meister der Musik durch Leipzig, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen.“[4]) Das lebhafteste Interesse widmete Bach allen Vorgängen in der musikalischen Welt seiner Zeit und wurde

---

[1]) Bachs Schüler in Leipzig waren: Samuel Anton Bach (Meiningen); Johann Ernst Bach (Eisenach); Johann Elias Bach (Schweinfurt); dann Heinrich Nikolaus Gerber; Johann Tobias Krebs jun.; Johann Ludwig Krebs; Johann Karl Krebs; Georg Friedr. Einicke; Joh. Friedr. Agricola; Joh. Friedr. Doles; Gottfr. Aug. Homilius; Joh. Philipp Kirnberger; dann die Klavierspieler Rudolf Straube, Christoph Transchel und Joh. Theophil Goldberg, und als letzte: Joh. Christoph Altnickol, Joh. Christian Kittel und Joh. Gottfried Müthel. Denjenigen unter ihnen, die auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik Bedeutung gewonnen haben, sind in unsrem Buche eigene Artikel gewidmet.

[2]) Sie ist abgedruckt als „Des Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomasschule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik.“ 1738, bei Spitta II. S. 913—950.

[3]) So mit dem livländischen Freiherrn v. Kayserling zu Dresden, dem edlen böhmischen Grafen Sporck zu Lissa und dem Generalmajor v. Bertuch, der als Gouverneur der Festung Aggershuys in Norwegen lebte.

[4]) Vgl. Burney, Tagebuch einer musik. Reise 2c. Hamb. 1772—1773. III. S. 201 in der autobiographischen Skizze die C. Ph. Em. Bach dem englischen Musikgeschichtsschreiber selbst geliefert hatte.

dadurch mehrmals auch in Streitigkeiten hineingezogen, die dieselbe bewegten[1]) und noch 1747 ließ er sich in die Mitzlersche Musikalische Societät zu Leipzig aufnehmen.[2]) — Von der Mitte der dreißiger Jahre an und gegen 1740 hin wird nach und nach der Hang bei Bach sichtbar, den Problemen seiner Kunst, die sich immer mehr vertiefte, ausschließlicher zu leben. In der Kirchenkantate „zieht er sich mehr und mehr in eine bestimmte Form der Choralkantate zurück, wird schweigsamer und, wenn er redet, typischer in der Fassung.“ Die Verbindung mit dem katholischen Dresdner Hofe gab wohl die äußere Veranlassung zu den Kompositionen über den lateinischen Messentext,[3]) die er jedoch auch im protestantischen Gottesdienst zu Leipzig verwenden konnte. Von denselben gehört das Magnifikat, eines seiner mächtigsten Werke, der ersten Leipziger Zeit an, und ihren Höhepunkt bezeichnet die H-moll-Messe, deren Kyrie und Gloria er am 27. Juli 1733 nach dem Tode Friedrich August II. dessen Nachfolger überreichte, um ein „Prädicat von Dero Hoff-Capelle“ zu erlangen (den Titel eines Hofkompositeurs), und die er dann 1738 vollendete. „Wenn man,“ so schreibt Spitta (II. S. 543), über dies Riesenwerk, „diese Messe unter den für ihr Verständnis notwendigen sachlichen Voraussetzungen hört, so ist es als rauschte der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern hin. Fast unheimlich berührt die Einsamkeit, mit welcher die H-moll-Messe in der Geschichte dasteht. Wenn auch alle findbaren Mittel herbeigeschafft werden, um die Wurzel von Bachs Kunstanschauung, den Gang seiner Kunstbildung, die ihr von außen zugeführten Elemente, die von seinen persönlichen Verhältnissen ausgehenden Anregungen aufzudecken, wenn endlich selbst das allgemeine Wesen der Tonkunst zur Erklärung sich hilfreich erweist, so bleibt doch ein letztes, das Aufblitzen der Idee zu einer Messe von solcher Tragweite, das abermalige Hervorbrechen des kirchlich reformatorischen Geistes wie aus lange angesammelten Quellen, ja das unzweifelhafte Wiedererscheinen von Anschauungen des Urchristentums grade nur in dieser einen Künstlerpersönlichkeit unfaßlich, wie der Grund alles Lebens.“ — Außerdem gab Bach in den späteren Jahren seines Lebens zweien seiner größten Werke, der Johannes- und Matthäuspassion die letzte endgültige Form, schuf noch eine Anzahl seiner mächtigsten Orgelwerke und als sein musikalisches

[1]) Über einen peinliches Aufsehen machenden Angriff Scheibes auf Bach im „Krit. Musikus“ vgl. den bei Bitter, Bach II. Anh. S. XLI—LXVI abgedruckten Schriftenwechsel. — Den vielbesprochenen (von Adlung, Marpurg, Gerber, Fétis u. a.) Streit mit dem Rektor Biedermann wegen des „musice vivere“ und Bachs Anteil an demselben hat am klarsten dargelegt Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 64—94. Vgl. auch Ausg. der Bach-Ges. XI. 2. Vorr. von Dr. W. Rust.

[2]) Daß er behufs Aufnahme in diese Gesellschaft, der Händel seit 1745 und selbst Graun seit 1746 angehörten, erst noch eine Probe seiner musikalischen Kunst ablegen mußte, zeigt deutlich, wie wenig seine Mitwelt seine Größe begriff.

[3]) Die hierhergehörigen Werke sind: 4 Messen (Missae breves) in F-dur, A-dur- G-moll und G-dur. Bach-Ges VIII; das Magnifikat in D-dur und 4 Sanctus in C-dur, D-dur, D-moll, G-dur. Bach-Ges. XI. 1; die Messe in H-moll. Bach-Ges. VI.

Testament die „Kunst der Fuge“, dieses Meisterstück des Meisters aller Zeiten auf diesem Gebiete, um, wie er von der Orgel ausgegangen war, an ihr auch den großen Ring seines Schaffens zu schließen. — Noch aber war ihm für den Abend seines Lebens der schönste Erfolg desselben aufbehalten: sein Besuch und Spiel bei Friedrich d. Gr. in Potsdam. Lange schon und wiederholt hatte der König den Wunsch ausgesprochen, den großen Leipziger Meister zu sehen und zu hören, und Philipp Emanuel, der seit 1740 in seinen Diensten stand, mußte dem Vater Wunsch und Einladung des Königs übermitteln, der er in Begleitung Wilhelm Friedemanns Folge leistete. Am Sonntag den 7. Mai 1747 traf er in Potsdam ein und wurde mit hoher Auszeichnung empfangen. Der König gab ihm ein eigenes Fugenthema auf, das Bach ausführte, erbat sich dann die Improvisation einer sechsstimmigen Fuge über ein von Bach selbst gewähltes Thema, und entließ ihn unter laut ausgesprochener Bewunderung.[1])

Bach war nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen und den von ihm vorhandenen Bildern[2]) ein gesunder, kräftiger Mann, von breitschultriger Gestalt, mit einem vollen, energischen Gesicht, bedeutender Stirn und lebhaften Augen unter starken, kühn geschwungenen Augenbrauen.[3]) Doch nicht lange hielt seine Lebenskraft jetzt mehr vor; ein Augenleiden, das schon lange her in immer steigendem Grade sich fühlbar gemacht hatte, zehrte mit an derselben und veranlaßte noch in seinem letzten Lebensjahre eine gefährliche Operation durch einen englischen Augenarzt, die jedoch zweimal mißlang und den vollständigen Verlust des Augenlichtes zur Folge hatte. Merkwürdigerweise kehrte aber die Sehkraft in den letzten zehn Lebenstagen (vom 18. Juli an) noch einmal wieder, doch der Inhalt des so überreichen Lebens war erschöpft, ein Schlaganfall trat ein, dem sich ein hitziges Fieber gesellte, und am Dienstag den 28. Juli 1750 abends ein Viertel über acht Uhr legte Bach die müde Hülle seines großen Geistes zur ewigen Ruhe nieder. Am Freitag den 31. Juli wurde er auf dem Johanniskirchhofe beerdigt; sein Grab ist jetzt nicht

[1]) „Zeitgenossen schreiben: als Friedrich d. Gr. den Thomaskantor gesehen und gehört habe, sei er in „sonderbare Bewegung“ geraten. Es liegt ein tiefer Sinn in dieser „sonderbaren Bewegung“. Sie war die Bewegtheit eines großen Mannes, welcher ahnt, daß ein andrer ebenbürtig großer Mann ihm gegenüberstehe.“ Vgl. Riehl, Musik. Charakterköpfe I. 1857. S. 90. — Mit seiner Ausführung des königlichen Themas war Bach selbst nicht zufrieden gewesen; er arbeitete dasselbe zu Hause in vollkommener Weise aus, ließ das Werk in Kupfer stechen und widmete es dem großen Könige als „Musikalisches Opfer“.

[2]) Es waren vier Ölbilder von ihm bekannt, darunter zwei von dem sächsischen Hofmaler Hausmann, von denen das eine, auf dem er ein Blatt Papier mit einem Kanon in der Hand hält, und das die Thomasschule besitzt, das bekannteste ist. Das zweite Hausmannsche Bild besaß C. Ph. Em. Bach, ein drittes Kittel in Erfurt, ein viertes kam aus dem Besitz der Prinzessin Amalie an die Amalienbibliothek in Berlin.

[3]) „Wenn man den festen Bau des Kopfes und darinnen die schwarzen Augen siehet, da ist es einem als bräche Feuer aus Felsen“ — so schildert nach Riehl a. a. O. S. 81 ein Zeitgenosse sein Gesicht.

mehr genau zu bestimmen. Die musikalische Welt trauerte um ihn, im Rate der Stadt Leipzig aber fielen bei der Wiederbesetzung seiner Stelle Bemerkungen wie: „Die Schule brauche einen Kantor und keinen Kapellmeister; Herr Bach sei zwar ein großer Musikus, aber kein Schulmann gewesen." Die Familie ging auseinander und die in Leipzig zurückbleibende Witwe mit zwei Töchtern wurden in ihrer Einsamkeit und Armut vergessen.

Die Werke Bachs, die Forkel mit Recht ein unschätzbares National-Erbgut des deutschen Volkes nennt, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegenzusetzen habe, waren, mit Ausnahme einer Anzahl Klavier- und Orgelwerke, schon seiner eigenen Zeit zu hoch und zu schwer, und entsprachen wenig deren Kunstgeschmack, dessen Ideal der flache, vielgeschäftige Telemann war. Noch weit mehr mußten sie der auf dem Gebiete der Kirchenmusik so unglaublich tief sinkenden Zeit nach Bachs Tode ein Buch mit sieben Siegeln sein und vollständig in Vergessenheit geraten. Erst der neueren und der neuesten Zeit war es vorbehalten, diese Werke wieder aus dem Staube zu ziehen, sie in ihrer ganzen Größe und Bedeutung würdigen zu lernen und der musikalischen Welt in einer Weise nutzbar zu machen, wie sie jene frühere Zeit auch nicht einmal entfernt zu ahnen vermochte. So gehört Bach wirklich „zu jenen wunderbaren Geistern, die gleich dem Cid im Tode noch die Schlacht gewinnen. Wie sich an dem Studium des gleichsam neu entdeckten Shakespeare die Litteraturrevolution der Sturm- und Drangperiode entzündete, — so hat sich in dem Studium des neu entdeckten Bach eine wenn auch minder kriegerische Reform eingeleitet, auf welcher ein gut Teil unsrer musikalischen Zukunft beruht."[1]) Es war daher eine kunstgeschichtliche That, als 1850, hundert Jahre nach des Meisters Tode, die Bachgesellschaft zu Leipzig mit dem Zwecke gegründet wurde,[2]) „eine vollständige kritische Ausgabe aller Werke Johann Sebastian Bachs herzustellen, dem großen Tonsetzer zum Denkmal," in einer Ausstattung, „die ohne luxiriös zu sein, in Format, Druck und Papier sich vor Gewöhnlichem auszeichnen" sollte. Der erste Jahrgang erschien 1851, und seitdem sind in ungestörtem Fortgange 28 Jahrgänge in 38 Foliobänden der Öffentlichkeit übergeben worden.[3])

Von diesen Werken sind hier zu verzeichnen:

---

[1]) Vgl. W. H. Riehl, Musik. Charakterköpfe. I. 1857. S. 87. 88.

[2]) Der erste Aufruf zur Gründung dieser Gesellschaft war datiert vom 28. Juli 1850, dem hundertjährigen Todestag Bachs, und unterzeichnet von C. F. Becker, Breitkopf u. Härtel, Moriz Hauptmann, Otto Jahn und Robert Schumann, — denen auch diese That nicht vergessen sein soll! — Die Vollendung der Ausgabe ist für 1885, den zweihundertjährigen Geburtstag Bachs projektiert, dürfte aber kaum bis dorthin ermöglicht werden können.

[3]) Eine äußerst interessante Zusammenstellung über die Beteiligung bei diesem Nationalunternehmen in seinem Anfang und Fortgang findet sich bei Lindner, Zur Tonkunst, 1864. S. 98—102. An der Redaktionsarbeit beschäftigen sich: Moriz Hauptmann, S. W. Dehn, Julius Rietz, C. F. Becker, und vor allem Dr. W. Rust, der jetzige Kantor der Thomasschule zu Leipzig. — Über bedauerliche Schwierigkeiten, die sich dem Unternehmen entgegenstellten, giebt das Cirkular des Direktoriums der Gesellschaft vom 3. Dez. 1856 u. Lindner a. a. O. S. 158—161 Andeutungen mit Bezug auf einen die H-moll-Messe betreffenden Fall, in dem der Charakter S. W. Dehns in wenig günstigem Lichte erscheint.

I. Gesangswerke:

IV. Jahrg. Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus.

XII. Jahrg. 1. Lief. Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes.

V. Jahrg. 2. Lief. Weihnachts-Oratorium nach dem Evangelisten Lukas Kap. 2, 1—21 u. Matthäus Kap. 2, 1—12.

1. Teil: Am Weihnachtsfeste: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!
2. Teil: Am 2. Weihnachtsfesttage: Und es waren Hirten in derselben Gegend.
3. Teil: Am 3. Weihnachtsfesttage: Herrscher des Himmels erhöre das Lallen.
4. Teil: Am Neujahrstage: Fallt mit Danken, fallt mit Loben.
5. Teil: Am Sonntag nach dem Neujahr: Ehre sei dir Gott gesungen.
6. Teil: Am Fest der Erscheinung Christi: Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben.

XXI. Jahrg. 3. Lief. Osteroratorium. Kommt, eilet und laufet.

VI. Jahrg. Die Messe in H-moll.

VIII. Jahrg. Vier Messen in F-dur, A-dur, G-moll und G-dur.

XI. Jahrg. 1. Lief. Magnifikat D-dur; 4 Sanktus C-dur, D-dur, D-moll, G-dur.

XIII. Jahrg. 1. Liefr. Trauungskantaten.
Dem Gerechten muß das Licht.
Der Herr denket an uns.
Gott ist unsre Zuversicht.
Drei Choräle.

Kirchen-Kantaten.

I. Jahrg. Kantaten Bd. I.

Nr. 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
„ 2. Ach Gott vom Himmel sieh darein.
„ 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid. Erste Bearbeitung.
„ 4. Christ lag in Todesbanden.
„ 5. Wo soll ich fliehen hin.
„ 6. Bleib bei uns, denn es will Abend werden.
„ 7. Christ unser Herr zum Jordan kam.
„ 8. Liebster Gott, wann werd ich sterben?
„ 9. Es ist das Heil uns kommen her.
„ 10. Meine Seele erhebt den Herren.

II. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. II.

Nr. 11. Lobet Gott in seinen Reichen.
„ 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
„ 13. Meine Seufzer, meine Thränen.
„ 14. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
„ 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.
„ 16. Herr Gott dich loben wir.
„ 17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
„ 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
„ 19. Es erhub sich ein Streit.
„ 20. O Ewigkeit, du Donnerwort. Erste Bearbeitung.

V. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. III.

Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmernis.
„ 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
„ 23. Du wahrer Gott und Davids Sohn.
„ 24. Ein ungefärbt Gemüte.
„ 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
„ 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
„ 27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.
„ 28. Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.
„ 29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
„ 30. Freue dich, erlöste Schar.

VII. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. IV.

Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubilieret.
„ 32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
„ 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
„ 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
„ 35. Geist und Seele sind verwirret.
„ 36. Schwingt freudig euch empor.
„ 37. Wer da glaubet und getauft wird.
„ 38. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.
„ 39. Brich dem Hungrigen dein Brod.
„ 40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

X. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. V.

Nr. 41. Jesu nun sei gepreiset
„ 42. Am Abend aber desselbigen Sabbats.
„ 43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
„ 44. Sie werden euch in den Bann thun.
„ 45. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.
„ 46. Schauet doch und sehet, ob irgend.
„ 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll.
„ 48. Ich elender Mensch, wer wird mich.

Nr. 49. Ich geh und suche mit Verlangen.
„ 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

XII. Jahrg. 2. Lief. Kirchen-Kantaten Bd. VI.

Nr. 51. Jauchzet Gott in allen Landen.
„ 52. Falsche Welt dir trau ich nicht.
„ 53. Schlage doch, gewünschte Stunde.
„ 54. Widerstehe doch der Sünde.
„ 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
„ 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen
„ 57. Selig ist der Mann.
„ 58. Ach Gott wie manches Herzeleid. Zweite Komposition.
„ 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort. Erste Komposition.
„ 60. O Ewigkeit, du Donnerwort. Zweite Komposition.

XVI. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. VII.

Nr. 61. Nun komm der Heiden Heiland. Erste Komposition.
„ 62. Nun komm der Heiden Heiland. Zweite Komposition.
„ 63. Christen, ätzet diesen Tag.
„ 64. Sehet welch eine Liebe hat uns.
„ 65. Sie werden aus Saba alle kommen.
„ 66. Erfreut euch, ihr Herzen.
„ 67. Halt im Gedächtnis Jesum Christ.
„ 68. Also hat Gott die Welt geliebt.
„ 69. Lobe den Herrn, meine Seele.
„ 70. Wachet, betet, seid bereit allezeit.

XVIII. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. VIII.

Nr. 71. Gott ist mein König.
„ 72. Alles nur nach Gottes Willen.
„ 73. Herr wie du willt, so schicks mit mir.
„ 74. Wer mich liebet, der wird. Zweite Komposition.
„ 75. Die Elenden sollen essen
„ 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
„ 77. Du sollst Gott deinen Herrn lieben.
„ 78. Jesu, der du meine Seele.
„ 79. Gott der Herr ist Sonn und Schild.
„ 80. Ein feste Burg ist unser Gott.

XX. Jahrg. 1. Lief. Kirchen-Kantaten. Bd. IX.

Nr. 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen?
„ 82. Ich habe gnug.
Nr. 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
„ 84. Ich bin vergnügt in meinem Glücke.
„ 85. Ich bin ein guter Hirt.
„ 86. Wahrlich ich sage euch.
„ 87. Bisher habt ihr nichts gebeten.
„ 88. Siehe ich will viel Fischer aussenden.
„ 89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
„ 90. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

XXII. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. X.

Nr. 91. Gelobet seist du, Jesu Christ.
„ 92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn.
„ 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten
„ 94. Was frag ich nach der Welt.
„ 95. Christus der ist mein Leben.
„ 96. Herr Christ der einig Gottessohn.
„ 97. In allen meinen Thaten.
„ 98. Was Gott thut das ist wohlgethan. 1. B-dur.
„ 99. Was Gott thut das ist wohlgethan. 2. G-dur.
„ 100. Was Gott thut das ist wohlgethan. 3. G-dur.

XXIII. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. XI.

Nr. 101. Nimm von uns Herr, du treuer Gott.
„ 102. Herr deine Augen sehen nach dem Glauben.
„ 103. Ihr werdet weinen und heulen.
„ 104. Du Hirte Israel, höre.
„ 105. Herr, gehe nicht ins Gericht.
„ 106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
„ 107. Was willst du dich betrüben.
„ 108. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
„ 109. Ich glaube, lieber Herr.
„ 110. Unser Mund sei voll Lachens.

XXIV. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. XII.

Nr. 111. Was mein Gott will, das gscheh allzeit.
„ 112. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
„ 113. Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
„ 114. Ach lieben Christen seid getrost.
„ 115. Mache dich mein Geist bereit.
„ 116. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.
„ 117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
„ 118. O Jesu Christ meins Lebens Licht.
„ 119. Preise Jerusalem den Herrn.
„ 120. Gott, man lobt dich in der Stille.

XXVI. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. XIII.

Nr. 121. Christum wir sollen loben schon.
„ 122. Das neugeborne Kindelein.
„ 123. Liebster Immanuel, Herzog der.
„ 124. Meinen Jesum laß ich nicht.
„ 125. Mit Fried und Freud fahr ich dahin.
„ 126. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch.
„ 127. Auf Christi Himmelfahrt allein.
„ 128. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
„ 129. Herr Gott, dich loben alle wir.

XXVIII. Jahrg. Kirchen-Kantaten Bd. XIV.

Nr. 130. Lobe den Herren, den mächtigen.
Nr. 131. Ach Herr, mich armen Sünder.
„ 132. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.
„ 133. Ich freue mich in dir.
„ 134. Aus der Tiefe rufe ich.
„ 135. Wachet auf ruft uns die Stimme.
„ 136. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.
„ 137. Warum betrübst du dich, mein Herz?
„ 138. Erforsche mich Gott und erfahre.
„ 139. Ein Herz, das seinen Jesum lebend.

XXVII. Jahrg. Lief. 2.

Thematisches Verzeichnis der Kirchen-Kantaten Nr. 1—120.

II. Orgelwerke:

Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedr. Konr. Griepenkerl und Ferdin. Roitzsch. Leipzig, C. F. Peters. Edition Peters Nr. 240—247. Bd. 1—8 u. Nr. 2067. Bd. 9.[1])

Bd. I. Ed. P. Nr. 240.

Nr. 1. 6 Sonaten für 2 Klav. u. Ped. Es-dur, C-moll, D-moll, E-moll, C-dur, G-dur.
„ 2. Passacaglia in C-moll.
„ 3. Pastorale in F-dur.

Bd. II. Ed. P. Nr. 241. 10 Präl. u. Fugen.

Nr. 1. Präl. u. Fuga in C-dur.
„ 2. Präl. u. Fuga in G-dur.
„ 3. Präl. u. Fuga in A-dur.
„ 4. Präl. u. Fuga in G-moll.
„ 5. Präl. u. Fuga in F-moll.
„ 6. Präl. u. Fuga in C-moll.
„ 7. Präl. u. Fuga in C-dur.
Nr. 8. Präl. u. Fuga in A-moll.
„ 9. Präl. u. Fuga in E-moll.
„ 10. Präl. u. Fuga in H-moll.

Bd. III. Ed. P. Nr. 242. 10 Präl. u. Fugen.

Nr. 1. Präl. u. Fuga in Es-dur.
„ 2. Toccata u. Fuga in F-dur.
„ 3. Toccata u. Fuga Dorisch.
„ 4 Präl. u. Fuga in D-moll.
„ 5. Präl. u. Fuga in G-moll.
„ 6. Fantasia u. Fuga in C-moll.
„ 7. Präl. u. Fuga in C-dur.
„ 8. Toccata u. Fuga in C-dur.
„ 9. Präl. u. Fuga in A-moll
„ 10. Präl. u. Fuga in E-moll.

---

[1]) Wir verzeichnen diese bis jetzt vollständigste und verbreitetste Ausgabe der Bachschen Orgelwerke, weil in der Ausg. der Bach-Ges. erst zwei Bände dieser Werke erschienen sind, nämlich:

XV. Jahrg. Orgelwerke. Bd. I. 6 Sonaten für 2 Klav. u. Ped.; 6 Präl. u. Fugen. 1. Folge; 6 Präl. u. Fugen 2. Folge; 6 Präl. u. Fugen 3. Folge; 3 Toccaten; Passacaglia.

XXV. Jahrg. Orgelwerke. Bd. II. 1. Lief. Die Kunst der Fuge. Anhang: Das Berliner Autograph in Anordnung u. Lesarten. 2. Lief. Nr. 1. Orgelbüchlein. Nr. 2. 6 Choräle (die sogenannten Schüblerschen); Nr. 3. 18 Choräle (die sogenannten großen mit dem Schwanenliede „Vor deinen Thron tret ich"). Anhang:

a) zwei ältere Lesarten zu Sammlung I.
b) 15 ältere Lesarten zu Sammlung III.

Bd. IV. Ed. P. Nr. 243. 14 Präl. u. Fugen.

Nr. 1. Präl. u. Fuga in C-dur.
„ 2. Präl. u. Fuga in G-dur.
„ 3. Präl. u. Fuga in D-dur.
„ 4. Toccata u. Fuga in D-moll.
„ 5. Präl. u. Fuga in C-moll.
„ 6. Fuga in C-moll.
„ 7. Fuga in G-moll.
„ 8. Fuga in H-moll.
„ 9. Fuga in C-moll.
„ 10. Canzona in D-moll.
„ 11. Fantasia in G-dur.
„ 12. Fantasia in C-moll.
„ 13. Präludium in A-moll.
„ 14. Trio in D-moll.

Bd. V. Ed. P. Nr. 244. Choralvorspiele.

Nr. 1. 56 kurze Choralvorspiele.
„ 2. Choralvariationen (Partiten) über:
Christ der du bist der helle Tag.
O Gott du frommer Gott.
Sei gegrüßet Jesu gütig.
Vom Himmel hoch, da komm ich her.

Bd. VI. Ed. P. Nr. 245.

34 große Choralvorspiele und eine Variantensammlung.

Bd. VII. Ed. P. Nr. 246.

33 große Choralvorspiele und eine Variantensammlung.

Bd. VIII. Ed. P. Nr. 247.

Nr. 1. Konzert in G-dur.
„ 2. Konzert in A-moll.
„ 3. Konzert in C-dur.
„ 4. Konzert in C-dur.
„ 5. 8 kleine Präl. u. Fugen.
„ 6. Alla breve.
„ 7. u. 8. 2 Präludien.
„ 9. Fantasia in G-dur
„ 10. Fuga in C-dur.
„ 11. Präludium in G-dur.
„ 12. Fuga in G-moll.

Bd. IX. Ed. P. Nr. 2067.

Bisher Ungedrucktes und Nachträge zu den übrigen Bänden.

III. Choräle:

Johann Sebastian Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Zum ersten mal unverändert nach authentischen Quellen mit ihren ursprünglichen Texten und mit den nötigen kunsthistorischen Nachweisungen herausgegeben von Ludwig Erk. Leipzig, C. F. Peters. I. Teil. Ed. P. Nr. 21. IV. u. 124 S. qu. 4°. Choräle Nr. 1—150. — II. Teil. Ed. P. Nr. 22. IV. u. 132 S. qu. 4°. Choräle Nr. 151—319.[1])

[1]) Die früheren mangelhaften und vielfach korrumpierten Ausgaben dieser Choräle sind: 1. Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammlet von Karl Philipp Emanuel Bach. Erster Teil. Berlin und Leipzig, gedruckt und zu finden bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker. 1765. 1 Bl. Vorw. 50 S. qu. Fol. 100 Choräle. — 2. Zweyter Teil (wahrscheinlich von Joh. Phil. Kirnberger herausgeg.). Berlin u. Leipzig ꝛc. 1769. S. 51—104 (54 S.) qu. Fol. 100 Choräle. — 3. Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Erster Teil. Leipzig bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784. Zweiter Teil. 1785. Dritter Teil 1786. Vierter Teil 1787. Hoch-Qu. — I. Tl. 1 Bl. Vorw. u. S. 1—54, Choral 1—96; II. Tl. S. 55—108. Choral 97—194; III. Tl. S. 109—164. Choral 195 bis 283; IV. Tl. S. 167—213. Choral 284—371; dann S. 214—218 Register über sämtliche Teile; im ganzen 218 S. mit 371 Chorälen. (Von Joh. Phil. Kirnberger und C. Ph. Em. Bach herausgeg.). — 4. 371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach. 3. Aufl. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1832. (1831). Qu. 4°. 1 Bl. Vorw., 2 Bl. Reg. und 211 S. — Dazu als Anhang: (69) Choräle mit beziffertem Baß von Johann Sebastian Bach, herausgegeben von C. F. Becker. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1832. Qu. 4°. (Die Bachischen Choräle aus dem Schemellischen G.-B. 1736.) — 5. Joh. Seb. Bachs vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit einem Vorwort begleitet von C. F. Becker. Mit

Unter der fast unübersehbaren Menge von Bearbeitungen Bachscher Werke, wie solche neuerdings fast jede bedeutendere Musikalienhandlung veröffentlichte, nehmen die von Robert Franz vor allen die Beachtung in Anspruch. Sie haben zunächst einen heftigen Streit über die Frage, ob solche ergänzenden Bearbeitungen berechtigt seien, oder nicht? hervorgerufen — vgl. näheres darüber in dem Art. „Begleitung" —, einen Streit, der noch nicht zum Austrag gebracht ist und in dem die musikalischen Historiker die Berechtigung ebenso absolut verneinen, wie die praktischen Musiker sie bejahen. Das freilich erkennen beide streitenden Teile an, daß wenn die Berechtigung zugegeben werde, die Bearbeitungen Robert Franz' in Bezug auf Stilgemäßheit ausgezeichnete, ja mustergültige seien. Im Gegensatz zu diesen traten neuerdings unter der Ägide eines Bachvereins zu Leipzig, von A. Volkland, Franz Wüllner, v. Herzogenberg u. a. bearbeitete „Kirchen-Kantaten von Joh. Seb. Bach. Im Klavier-Auszug mit untergelegter Orgelstimme herausgegeben" (Leipz. Rieter-Bied.) ans Licht. — Es werden so die Werke unsres Meisters immer allgemeiner zugänglich; in immer zahlreicher werdenden Aufführungen werben sie demselben einen rasch sich erweiterten Kreis von Verehrern; unter dem Namen Bachvereine haben sich in manchen größeren Städten eigene Gesangsvereinigungen gebildet, die sich die Pflege Bachscher Werke zur speziellen Aufgabe machen. Seine Passionen (namentlich die Matthäuspassion) werden bereits in einer ganzen Anzahl deutscher Städte alljährlich in der Karwoche aufgeführt,[1]) — die Kirchen-Kantaten zunächst durch Konzertaufführungen immer mehr bekannt, und es ist zu hoffen, daß auch die Zeit nicht mehr allzu ferne sei, da diese Werke ihrer eigentlichen Bestimmung, dem evangelischen Gottesdienst wieder zurückgegeben werden. Die Instrumentalwerke Bachs schließlich bilden bereits allgemein benützte Unterrichts- und Bildungsmittel von unschätzbarem Werte in unsren Konservatorien und es ist namentlich von einem gründlichen Studium seiner Orgelwerke auch wieder eine Hebung des so tief darniederliegenden kirchlichen Orgelspiels zu erwarten.[2])

So sehen wir denn bereits die Erfüllung jenes prophetischen Wortes nahen, das W. H. Riehl 1850 geschrieben, des Wortes: „unsre gesamte musikalische Entwicklung wird „in sonderbare Bewegung" geraten, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bachs bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat."

Bachs Portrait. Leipzig 1843. Verlag von Robert Friese (1841 u. 1842). gr. 8°. 1 Bl. Widmung, 2 Bl. Vorw., 1 Bl. Reg., 279 S. mit 360 Choralen.

[1]) Schon vor längerer Zeit kam die Matthäuspassion in Wien, 1874 sogar in Paris zur Aufführung, und im April 1883 ging der Musikdirektor Stiehl zu Reval, nachdem er das Werk dort aufgeführt, mit seinem ganzen Personal nach Petersburg, um dasselbe zweimal in der dortigen schwedischen Kirche unter „fast begeisterter Aufnahme" zu wiederholen. Vgl. Signale 1883. S. 475.

[2]) Auch im Ausland werden Bachs Klavier- und Orgelwerke aufs eifrigste studiert und Gustav Weber, Schweiz. Musikztg. XIX. 1879. Nr. 19. S. 151 behauptet kaum zu viel, wenn er sagt: „Man ist in Deutschland nur zu sehr geneigt, besonders auf das französische Orgelspiel verächtlich herunterzusehen. Es giebt aber in Paris vielleicht mehr Organisten, welche die 8 Bände Bach in vollendeter Weise und im richtigen Tempo zu spielen verstehen, als in Deutschland."

Die wichtigsten Schriften über Bachs Leben und Werke sind: 1. Der Nekrolog, von Karl Phil. Em. Bach und Joh. Friedr. Agricola verfaßt, in Mitzlers Musik. Biblioth. Bd. IV. Tl. 1. Leipz. 1754. S. 158 bis 176, der auch zugleich ein wertvolles Verzeichnis der Werke enthält. Agricola hat dann außerdem noch in den Anmerkungen zu Adlungs Musica mech. organ. 1768 wichtige Mitteilungen über seinen Lehrer niedergelegt. — 2. Gerber, Tonkünstlerlexikon I. 1790. S. 86 ff. und Neues Lex. der Tonk. I. 1812. S. 213—223. — 3. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipz. 1802. X u. 69 S. 4°. mit Notenbeilagen. 2. Ausg. 1855 — nächst dem Nekrolog die wichtigste Quellenschrift. — 4. Schauer, Johann Sebastian Bachs Lebensbild. Jena 1850. VII. u. 38 S. 8°. mit einem fleißigen Verzeichnis der bis dahin gedruckten Kompositionen Bachs. — 5. Hilgenfeldt, Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke. Leipz. 1850. X u. 182 S. 4°. mit sorgfältig gesammelten Daten und Urteilen über Bach aus der Litteratur des vorigen Jahrhunderts. — 6. C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach. Berl. 1865. 2 Bde. I. Bd. XII. u. 452 S. II. Bd. IV. 382 S. u. CXXI S. Anhang. 8°. „ein sonderbares litterarisches Produkt, dessen Verfasser mit dem wissenschaftlichen Apparate zu operieren sucht, ohne in irgend einer Weise dazu fähig zu sein." — 7. Dr. Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. I. Bd. XXVIII u. 856 S. mit 6 S. Notenbeil. II. Bd. 1880. XIV u. 1014 S. mit 20 S. Notenbeil. gr. 8°. — das alles seither geleistete weit überragende Hauptwerk, das Bach und seine Zeit in nahezu abschließender Weise behandelt. — 8. Reißmann, Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1880. 8.[1]) Werke Bachs allein behandeln: 9. Mosewius, Über die Kirchenkantaten und Choralgesänge Bachs. Berl. 1845. 4°. — 10. Ders., Über die Matthäuspassion. Berl. 1852. 4°. — 11. Karl v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. III. Bd. 1847. 4°. — 12. Rob. Franz, Über Joh. Seb. Bachs Magnifikat. Halle 1863. 8°. — 13. Lindner, Zur Tonkunst. Berl. 1864 S. 95—183; hier ist auch S. 64—94 der Streit mit dem Rektor Biedermann und der Anteil, den Bach an demselben nahm, klargelegt. — 14. Karl Debrois van Bruyck, Analysen des Wohltemperierten Klaviers. Leipzig 1867. 4°. — Äußerst wertvolles Material enthalten auch die Vorreden zu den einzelnen Bänden der Ausgabe der Bachgesellschaft, welche von dem trefflichen Bachkenner Dr. W. Rust, jetzigem Thomaskantor in Leipzig, verfaßt sind. Durch Genauigkeit der Daten zeichnet sich der Artikel „Bach, Johann Sebastian" von v. Lilienkron in der „Allgem. deutschen Biographie" I. Bd. 1875. S. 729—736 aus. — Ein Denkmal wurde Bach hauptsächlich durch Mendelssohns Bemühungen 1843 vor der Thomasschule in Leipzig errichtet; ein zweites soll ihm in seiner Geburtsstadt Eisenach gesetzt werden.

[1]) Von geringerer Bedeutung in biographischer Hinsicht sind noch: Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit. I. Tl. Leipzig. 1784. S. 9—29. — Siebigke, Museum berühmter Tonkünstler. Breslau 1801. S. 3—30. — Kühnau, Die blinden Tonkünstler. Berlin 1810. — Großer, Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Joh. Seb. Bach. Bresl. 1834. S. 7—64 — sowie die neueren Schriften von Ludwig u. Schick.

Bach, Wilhelm Friedemann, der Hallische Bach genannt, war am 22. November 1710[1]) als das erste von den 21 Kindern Seb. Bachs und als der älteste seiner 12 Söhne zu Weimar geboren. Er zeigte von früher Jugend an ein so eminentes musikalisches Talent, daß bald jedermann erkennen mußte, wie auf ihn ganz besonders der Genius seines großen Vaters übergegangen sei, und daß deshalb dieser selbst und später auch die Brüder die größesten Hoffnungen auf ihn setzen konnten,[2]) die leider bitter getäuscht werden sollten. Mit besonderer Liebe leitete der Vater die musikalischen Studien dieses „seines hochbegabten, wunderlichen Lieblings", der im Klavier- und Orgelspiel rasch eine bedeutende Stufe der Meisterschaft erstieg[3]) und durch den Unterricht, den er vom 15. Jahr an durch den Konzertmeister Joh. Gottl. Graun (später Mitglied der Kapelle Friedrichs d. Gr.) auf der Violine erhielt, auch ein vorzüglicher Violinspieler wurde. Von seinem 20. Lebensjahre an konnte er dem Vater bereits beim Unterricht seiner zahlreichen Schüler assistieren.[4]) Aber nicht nur eine umfassende musikalische, auch eine gründliche wissenschaftliche Bildung sollte er erwerben und besuchte daher nach Absolvierung der Thomasschule die Universität Leipzig, wo er besonders Philosophie und Mathematik studierte, welche Studien er als Organist zu Dresden noch fortsetzte.[5]) Dies alles, sowie mehrfache

[1]) Bellermann, Allg. deutsche Biogr. I. S. 743 sagt noch, „sein Geburtstag ist unbekannt"; doch hatte Spitta, Bach I. S. 354. 620 denselben aus den Kirchenregistern zu Weimar bereits beigebracht.

[2]) Bitter, Bachs Söhne II. S. 152 f. sagt hierüber: „Seb. Bachs Liebe war vorzugsweise diesem seinem Erstgeborenen zugewendet, der, wie er glaubte, ihn selbst weit übertreffen würde. Er trennte sich nur ungern von ihm und nahm ihn, wenn er auf Reisen ging, mit sich." So öfters nach Dresden; 1729 schickte er ihn zu Händel nach Halle, um diesen zu sich einzuladen. Vgl. Bitter, Bach II S. 5. Chrysander, Händel II. S. 232. Hilgenfeldt, Bach, S. 32. Noch 1747 nahm er ihn mit sich nach Berlin. — Der Bruder C. Phil. Em. sagte von ihm: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammengenommen." Vgl. Allg. mus. Ztg. II. S. 829.

[3]) Seb. Bach schrieb das „Orgelbüchlein" — „um Anfängern im Orgelspiel und zunächst wohl seinem allmählig heranwachsenden ältesten Sohne Wilhelm Friedemann zur Durchführung eines Chorals mit guten Mustern an die Hand zu gehen." Vgl. Spitta, Bach I. S. 588. — Daß er für den 12jährigen Knaben die „6 Sonaten oder Trios für 2 Klaviere mit oblig. Ped." schreiben konnte, wie dies Forkel, Bach. S. 60 und nach ihm Hilgenfeldt und Bitter, Bach I. S. 147 bezeugen, beweist dessen frühe Meisterschaft auf der Orgel.

[4]) Nach Marpurg, Hist.-krit. Beitr. I. S. 433 war es z. B. Nichelmann, der, während er bei Seb. Bach Theorie und Komposition studierte, von Friedemann Klavierunterricht erhielt, der ihn befähigte, in die Kapelle Friedrichs des Gr. als Cembalist einzutreten. Vgl. Bitter, Bachs Söhne. II. S. 152.

[5]) Marpurg a. a. O. I. S. 431 berichtet: „Nach öffentlicher Valediktion von der Thomasschule schritt er zu den höheren Wissenschaften auf der Universität Leipzig, allwo er unter den Professoribus Jöcher und Ernesti die Philosophie und insbesondere unter Dr. Rüdiger die Vernunftlehre studierte. Über die Institutiones hörte er die Herren Dr. Köstner und Dr. Joachim und bey diesem letztern besonders die Pandekten, bey dem Herrn Dr. Stieglitz Wechselrecht, und bey den Herren Professoribus Haussen und Richter die Mathematik, welche er zu Dresden bei

Reisen und „der bevorzugte Verkehr mit dem Vater und die Bekanntschaft mit den vielen großen Künstlern, die dessen Haus besuchten, hätte dazu beitragen können, Friedemanns Gesichtskreis zu erweitern, seine Ansichten und das Verständnis für die Aufgabe seines Lebens abzuklären, seiner Bildung einen universellen Charakter zu geben. Wohl kaum konnten alle Bedingungen hiefür in höherem Grade vereinigt werden, als wie sie sich eben ihm darboten." Als Musiker benützte er diese reichen Bildungsmittel und war bald der größeste Orgelspieler seiner Zeit, dessen eminente Fertigkeit und Beherrschung dieses Instruments allgemein bewundert wurde,[1]) auch als einer der gelehrtesten und gründlichsten Musiktheoretiker erlangte er Anerkennung und sein Kompositionstalent entwickelte sich in vielversprechender Weise. Als Mensch aber war seine Entwicklung eine um so unglücklichere: sein Hang zu Sonderbarkeiten, seine Zerstreutheit und Rücksichtslosigkeit gegen Menschen und Pflichten zeigten sich eben so frühe und wurden zu Charakterfehlern, die, als später noch das Laster der Trunksucht hinzutrat, ihm verhängnisvoll werden mußten. — Erst 23 Jahre alt trat Friedemann 1733 sein erstes musikalisches Amt an: die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden: er verwaltete diese Stelle, noch unter der Leitung des Vaters, der ihn öfters besuchte, stehend, zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten.[2]) 1747 wurde er als Organist und Musikdirektor an die Liebfrauenkirche zu Halle berufen, wo er von Amtswegen jährlich eine bestimmte Anzahl von Kirchenmusiken zu setzen und aufzuführen hatte.[3]) Hier war ihm also Gelegenheit geboten, sich gleich seinem Vater eine bedeutende Stellung als Kirchentonsetzer zu erwerben: er hat es nicht vermocht, und es zeigen schon Spuren aus seiner Dresdner Zeit, daß er sich

dem sehr geschickten Kommissions-Rat und Hofmathematikus Walz fortgesetzt und dabei noch die Algebra fleißig geübt."

[1]) Vgl. Reichardt, Mus. Alman. 1796: „Der Zuhörer traute, indem er dem wunderbaren Gange seines Spieles folgte, seinen Augen und Ohren nicht." — Schwickert, Mus. Alman. 1782. S. 120: „Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich, neu und fremdartig überraschend, daß öfters selbst der geübteste Harmonist Mühe hatte, seinem Schwunge zu folgen" — und Forkel, Bach. S. 18 sagt von ihm: „Wenn ich ihn auf dem Klavier hörte, war alles zierlich und fein. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfielen mich heilige Schauer. Hier war alles groß und feierlich."

[2]) Ledebur, Berl. Tonkünstlerlex. 1860. S. 23. meint zwar, daß ihn sein Lebenswandel gezwungen habe, Dresden zu verlassen, allein da sich hiefür keinerlei Anhaltspunkte finden, so kann dies nur Vermutung sein und das, was Bitter, Bachs Söhne II. S. 173 f. als Grund des Wechsels anführt, erscheint weit stichhaltiger.

[3]) Art. 2 seines Vokationsinstruments sagt ausdrücklich, daß er „ordinarie bey hohen und andern Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Kantore und Chorschülern auch Stadt-Musicis und andern Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibieren, extraordinarie aber die zwei letzteren hohen Feyertage nebst dem Kantore und den Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andern Instrumenten kurze Figural-Stücke zu musizieren und alles dergestalt zu dirigieren habe, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Wortes desto mehr ermuntert und angefrischt werde." Vgl. Bitter a. a. O.

lieber grüblerischem Nachdenken und vornehmem Nichtsthun, als geregelter und strenger Arbeit hingab. Diese Fehler entwickelten sich in Halle immer mehr, so daß er aus der Zeit seiner dortigen 18jährigen Thätigkeit nur eine verhältnismäßig unbedeutende Anzahl von Kirchenwerken hinterlassen hat. Bald nach des Vaters Tode scheint dann der unglückliche Künstler Schritt für Schritt gesunken zu sein und nach und nach jeden sittlichen Halt verloren zu haben, den er auch durch seine am 25. Februar 1751 erfolgende Verehlichung nicht wieder gewann. Neben der Trunksucht kamen nun alle schlimmen Eigenschaften seines Charakters, sein Hang zur Trägheit, seine Schroffheit und sein abstoßendes Wesen, sein Eigensinn und Künstlerstolz immer mehr zum Vorschein; damit ging eine beispiellose Vernachlässigung seines Amtes Hand in Hand,[1]) die schließlich zum Bruche mit seiner Kirchenbehörde führen mußte. Dieser Bruch erfolgte denn auch damit, daß Bach unter dem 12. Mai 1764 seine Resignation einreichte. Und nun begann er ein wahres Vagabundenleben: mit der Geige unter dem Arm schloß er sich wandernden Musikbanden an, oder ließ sich in Bettlerkleidung gegen ein beliebiges Eintrittsgeld auf irgend einer Orgel hören. Zu einer festen Stellung brachte er es nicht mehr, obwohl er 1768 von der Not getrieben sich nicht entblödete, nochmals um seine frühere Stelle in Halle als Bewerber aufzutreten, und obwohl ihm der Großherzog von Hessen den Titel eines Kapellmeisters verliehen hatte. Auf eine vorteilhafte Berufung als Hofkapellmeister nach Rudolstadt gab er nicht einmal Antwort; 1771 lebte er in Braunschweig und bewarb sich um eine dortige Organistenstelle,[2]) die er nicht erhielt, dann wandte er sich nach Göttingen, wo er von Forkel viel Freundschaft erfuhr, und endlich kam er 1774 nach Berlin, um daselbst am 1. Juli 1784 in den dürftigsten Umständen[3]) und unter Hinterlassung einer unglücklich gemachten Gattin und Tochter sein durch und durch verfehltes Künstlerleben zu beschließen.

Die Werke Wilhelm Friedemann Bachs, die sich größtenteils in der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt finden,[4]) zeigen in einzelnen Zügen wohl die Größe

[1]) Über sein Sonderbarkeiten, die Vernachlässigung seines Amtes u. dgl. haben sich mehr Anekdoten von ihm erhalten, als von seinem Vater und seinen Brüdern zusammen; man findet solche bei Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 26. 60. 61. 65. Reichardt, Mus. Alm. 1796. Allg. mus. Ztg. 1800. II. S. 830. Chrysander, Jahrb. für Mus. Wissensch. II. S. 211 ff.

[2]) Vgl. Burney, Mus. Reise. III. S. 259. Anm. wo diese Stelle als eine „freilich nicht wichtige“ charakterisiert wird, die er aber doch „in seiner Situation zu suchen Ursach fand.“

[3]) Reichardt a. a. O. sagt: „Freunde der Kunst und des Bachschen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Mist genommen, anständig untergebracht und mit den Notwendigkeiten des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmut von der gemeinsten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen,“ und „auch die Seinigen ließ er in Dürftigkeit und Lebensangst schmachten.“

[4]) Ein specielles Urteil über seine Kirchenwerke findet man bei Winterfeld, Ev. Kirchenges. III. Nach Plümicke, Theatergesch. Berlins. S. 338 beschäftigte er sich 1778 und 1779 mit der

seines Genius, nicht minder deutlich aber auch den Leichtsinn und die Zerfahrenheit, womit der Komponist dieselben hingeworfen hat. „An Masse im Verhältnis zu dem langen Leben gering, an Inhalt nur zum Teil von Bedeutung, ist der Gesamtüberblick über dieselben nicht befriedigend. Was der Nachwelt aufbewahrt worden ist, läßt ein sicheres Urteil darüber zu, ob die Kunst als solche durch ihn weiter geführt worden sei. Dies Urteil fällt verneinend aus. Das Meiste bewegt sich entweder in der alten Bahn der kontrapunktischen Schule und hat daher neues nicht fördern können, oder es ist in vollendeterer Weise und in systematischem Zusammenhang mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts von Emanuel Bach der Welt überliefert worden. Die Elemente des Fortschritts, der Entwicklung neuer Formen, neuer Gestaltungen, tiefer Wirkungen, die hie und da zum Vorschein gekommen waren, hat er nicht gepflegt und daher haben sie keine Frucht getragen. Seine Künstlernatur mußte schließlich an dem Zwiespalt zu Grunde gehen, der aus dem fruchtlosen Kampfe gegen die notwendigen Bedingungen weiterer Entwicklung, aus dem starren eigensinnigen Fortgehen auf der überkommenen Bahn, ohne dem Fortschritt und der durch die großen Vorgänger ermöglichten freieren Bewegung in Inhalt und Form das Herz zu öffnen, entstehen mußte.“[1]) — Als Mensch aber verkam Friedemann Bach, weil er die altehrwürdige, gesunde Bürgersitte der Väter verließ und das „noble Vagabundieren eines fahrenden Genies der Solidität des festsäßigen und im Familienleben gewurzelten Bürgertums“ vorzog.[2]) — Doch „gleitet ein Schimmer versöhnenden Mitleids

Komposition einer Oper, in der er versuchen wollte, die Chöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen Das Werk blieb aber „kränklicher Umstände des durch sein großes musikalisches Genie berühmten Komponisten wegen“ unbeendigt. Nach Marpurg, Hist.-krit. Beitr. I. S. 430 ff. hatte er auch ein theoretisches Werk „Von dem harmonischen Dreiklange“ geschrieben, das aber nicht zum Druck kam, und nach Paul, Handlex. der Tonk. I. S. 31 soll Wiedemann in Hamburg 1842 eine neue Ausgabe seiner Werke zum Besten der Restauration der Nikolaiorgel daselbst veranstaltet haben, von der aber in den Musikkatalogen nichts zu finden ist.

[1]) Forkel a. a. O. findet den Schlüssel zu dem künstlerischen Unglück Friedemann Bachs in einem Worte Lessings, das er auf ihn anwendet; es heißt: „Alles, was der Künstler über den Punkt, wo sich jedes Verdienst in den Augen des Volks zu verwirren und zu verdunkeln anfängt, hinaus treibt, kann ihm weder Glück noch Ehre erwerben.“

[2]) Vgl. Riehl, Mus. Charakterk. I. S. 86 f. „Wilhelm Friedemann Bach „emanzipierte“ sich von der Beschränktheit der Kantorenverhältnisse; die Solidität des festsäßigen und im Familienleben wurzelnden und geweiheten Bürgertums war ihm langweilig, das noble Vagabundieren eines fahrenden Genies viel anziehender; des großen Vaters Anspruchslosigkeit wandelte sich bei ihm in hochfahrenden Künstlerstolz, und wo ihm die Begeisterung ausgegangen war, suchte er sie im Weinglas wiederzufinden. Statt Talent und Thatkraft zusammenzuraffen, ließ er beides zerfahren und in Schaum aufgehen. Und so hochbegabt er gewesen, so stolze Hoffnungen der Vater und anfangs auch die Brüder auf ihn gesetzt, ging doch sein Talent kläglich zu Grund, und während seine Werke kaum noch vorhanden sind, ist fast nur das warnende Exempel seiner traurigen Zerfahrenheit auf die Nachwelt gekommen. Er war eben vom Bachschen Geiste abgefallen, in dem wir die Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte erblicken, auf eine künstlerische Potenz erhoben.“

über das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurück behalten hat, wenn man daran denkt, daß er wenigstens in einem Punkte, wenn auch ohne Berechtigung das Vermächtnis seiner großen Familie treu bewahrt hat." Vgl. Bitter, Bachs Söhne. II. S. 265.

Die Werke Bachs verzeichnet und beschreibt Bitter a. a. O. II. die Kirchenstücke S. 175 ff. die Instrumentalwerke S. 230 ff. Verschiedene derselben wurden bis in die neueste Zeit in Sammlungen oder in besonderen Heften herausgegeben. Von diesen sind hier zu nennen: Konzert für Orgel mit 2 Man. u. Ped. hrsgeg. von Griepenkerl. Leipzig, Peters. — Fuga F-dur für Orgel. Erfurt 1856, Körner. — Fuga G-moll. Körner, Orgel-Virt. Nr. 162. — Fuga C-moll. Das. Nr. 187. — Trio über „Allein Gott in der Höh sei Ehr." Das. Nr. 163. — Fuge B-dur für Klav. od. Org. Ausw. rc. Berl. Trautw. II. Nr. 6. — Konzert D-moll für Org. Leipz. Breitk. u. H. — Ein Autograph bei Bitter a. a. O. II. letzte Tafel.

Bach, Karl Philipp Emanuel, der dritte Sohn Sebastian Bachs aus dessen erster Ehe, der „unter seinen Brüdern der bedeutendste wurde, mochte er auch nicht der talentvollste sein" und der „nur darum nicht epochemachend in der Geschichte der Tonkunst sich abhebt, weil er eines solchen Vaters Sohn gewesen."[1]) Er war am 14. März 1714[2]) zu Weimar geboren und kam von da mit der Familie 1717 nach Cöthen und 1723 nach Leipzig. Hier absolvierte er die Thomasschule, ohne daß jedoch die Zeit seines Ein- und Austritts noch bekannt wäre, erhielt daneben vom Vater Musikunterricht und studierte 1733—1735 an der Universität zu Leipzig und 1735—1738 an der Universität zu Frankfurt a./O. die Rechtswissenschaft. In letzterer Stadt wendete er sich dann ganz der Musik zu, leitete eine musikalische Akademie, dirigierte und komponierte die Musiken bei allen vorfallenden öffentlichen Feierlichkeiten und war zugleich ein beliebter Klavierlehrer.[3]) Nachdem er seine Universitätsstudien vollendet hatte, ging er 1738 nach Berlin und war eben im Begriff, mit dem Sohn einer vornehmen livländischen Familie eine Reise ins Ausland anzutreten, als er von dem damaligen Kronprinzen von Preußen und nachherigen König Friedrich II. als Kammercembalist nach Ruppin berufen wurde, um demselben dann bei seinem Regierungsantritt 1740 als Kammermusikus nach Berlin zu folgen. Hier verheiratete er sich 1744 mit Johanna Maria Dannemann, der Tochter eines Berliner

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 620 u. W. H. Riehl, Musik. Charakterköpfe I. S. 85.

[2]) Diesen Geburtstag giebt er in der Genealogie selbst an, während die Pfarr-Register zu Weimar den 8. März 1714 als solchen verzeichnen. Doch bemerkt Spitta a. a. O. S. 620. Anm. 16, „daß es nicht wahrscheinlich sei, er sei über den Tag der eigenen Geburt im Irrtum gewesen."

[3]) Vgl. die von ihm selbst verfaßte biogr. Skizze bei Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise rc. übersetzt von Ebeling. Bd. III. S. 198 f. — Die Frage, ob C. Ph. Em. Bach ursprünglich zum Juristen oder zum Musiker bestimmt gewesen sei, ist noch immer eine offene; während Bitter a. a. O. das letztere vertritt, nimmt die Mehrzahl der Biographen das erstere an; vgl. noch H. Bellermann, Allg. deutsche Biogr. I. S. 744.

Weinhändlers, veranlaßte 1747 den bekannten Besuch seines Vaters in Berlin, und blieb im Dienste des großen Königs, der seine Geschicklichkeit als Begleiter auf dem Cembalo sehr hoch schätzte, obgleich die schlesischen Kriege ihm den Aufenthalt in Berlin wenig behaglich machten, bis 1767. Im November dieses Jahres siedelte er, nachdem ihn die Prinzessin Amalia noch zu ihrem Kapellmeister ernannt hatte, nach Hamburg über, wo er als Telemanns Nachfolger Kantor am Johanneum und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen wurde. Als solcher hatte er am Johanneum den Musikunterricht und die Musikaufführungen bei Schulfeierlichkeiten zu leiten und in den unteren Klassen bis Tertia auch wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen. Daneben lag ihm als Musikdirektor der Hauptkirchen ob, die Kirchenmusiken bei den Hauptgottesdiensten abwechselnd in denselben zu leiten. In dieser Stellung, die ihm so zusagte, daß er verschiedene anderweitige und zum Teil sehr vorteilhafte Berufungen ausschlug, blieb er bis an seinen Tod, der am 14. Dezember 1788 in seinem 74. Lebensjahre erfolgte. Er hinterließ drei Kinder: eine Tochter und zwei Söhne, von denen der eine Jurist, der andere Maler wurde. — Die Hauptbedeutung Karl Philipp Emmanuel Bachs als Musiker liegt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, besonders der Klaviermusik, wo sein „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ und seine Klaviersonaten[1]) u. s. w. klassischen Wert erlangten und ihn zum Haupt der älteren Schule des Klavierspiels und der Klaviermusik und zum „Verbindungs- und Mittelglied zwischen der unnahbaren Größe seines Vaters und der glänzenden Zukunft der Musik machten, die mit ihren Kunstblüten bald genug der Welt erscheinen sollte.“ Er hatte erkannt, „daß in den Werken seines Vaters die Kunst des Kontrapunktes ihre höchste Vollendung erreicht hatte, er sich also eine andere Bahn brechen, namentlich den für das Klavier bestimmten Kompositionen eine andere Richtung geben müsse, um denselben wiederum neues Interesse abzugewinnen. Darum beschäftigte er sich ganz besonders mit den Grundsätzen des „Accompagnements“, nach welchen eine hervortretende Hauptmelodie zwar harmonisch unterstützt, jedoch nicht von ebenso bedeutenden selbständigen Stimmen umgeben wird. Die Form, welche er in seinen zahlreichen Klavierkompositionen am meisten und glücklichsten bearbeitete, war die der S o n a t e, und er war es, welcher dieselbe in beharrlicher Ausdauer endlich zu einem aus drei Sätzen bestehenden Tonstück gestaltete“[2]) und

[1]) Es erschienen neuerdings verschiedene Ausgaben derselben: so Riccius, Ausg. sämtlicher Klavierwerke von C. Ph. E. Bach mit hist.-krit. Einleitung. Leipzig, Hofm. 1853 begonnen; F. E. Baumgart, Klaviersonaten, Rondos und freie Phantasien für Kenner und Liebhaber. Vollständig in 6 Sammlgn. Bresl. Leukart — getreu nach dem Original; Hans v. Bülow, Sechs ausgewählte Sonaten fürs Klavier allein, bearbeitet und mit einem Vorwort herausgeg. 2 Hefte. Leipz. Peters — „aus der Klaviersprache des 18. in die des 19. Jahrh., aus dem Klavikordischen ins Pianofortische übersetzt“ – vgl. Allg. mus. Ztg. 1864. S. 61—64. — Auch verschiedene andere Instrumentalwerke Bachs wurden neu ediert.

[2]) Vgl. Weitzmann, Gesch. des Klavierspiels und der Klavierlitteratur. 2. Aufl. Stuttg. 1879. S. 57. 58.

sie nebst dem Rondo in die moderne Form hinüberführte. Auf ihm bauten dann Haydn und Mozart weiter.[1]) — Als Vokalkomponist ist er von ungleich geringerer Bedeutung. „Seine Kirchenstücke, Passionsmusiken, geistliche und weltliche Kantaten stehen nicht allein weit hinter den gewaltigen Arbeiten seines großen Vaters zurück, sondern zeigen auch wenig Sinn für vokale Klangwirkung und Gestaltung, und können sich daher mit den Vokalwerken eines C. H. Graun, Ad. Hasse, Joh. Gottl. Naumann u. a. Komponisten des vorigen Jahrhunderts in keiner Weise messen."[2])

Über seine ungemein zahlreichen Kompositionen hat er selbst einen handschriftlichen thematischen Katalog aufgestellt,[3]) nach welchem dann das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Karl Phil. Em. Bach". Hamb. 1790. 142 S. 8°. bearbeitet wurde. Vgl. die Aufzählungen bei Gerber, Altes Lex. u. N. Lex. I. S. 198—200 und Fétis, Biogr. des Mus. I. S. 202—204, sowie die vollständigste und chronologisch geordnete bei Bitter, Bachs Söhne. 1868. II. S. 325 ff. — Der handschriftliche Nachlaß Bachs ging an den Gesanglehrer Pölchau in Hamburg und von diesem später an die königl. Bibliothek in Berlin über, wo jetzt seine Werke fast vollständig gesammelt sind. — Hier sind von seinen geistlichen Gesangswerken aufzuführen: 1. Das große Heiligtum. Oratorium. Hamb., Böhme. Neue Ausg. revid. von H. M. Schletterer. Wolfenbüttel, Holle. — 2. Die Israeliten in der Wüste. Oratorium. Hamb., Böhme. Neue Ausg. revid. von H. M. Schletterer. Wolfenbüttel, Holle. — 3. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Ramler. Für 4 Stimm. mit Orch. Hamb., Böhme. — 4. Heilig mit 2 Chören und einer Ariette zur Einleitung, mit Orch. Hamb., Böhme. — 5. Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste. Das. — 6. Magnificat à 4 Voci con Orch. D-dur. Bonn, Simrock. — 7. Motette: Gott deine Güte reicht so weit, für 4 Stim. mit Orch. Bonn, Simrock. — Weitere zahlreiche Kirchenmusikwerke, die ungedruckt geblieben sind, verzeichnet Gerber. N. Lex. I. S. 199. — Ferner Bachs geistliche Lieder: 8. Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodieen von . . . Berlin 1758. qu. Fol. IV u. 60 S. 54 Lieder mit Klavierbegl. 2. Aufl. 1759. 3. Aufl. 1764. 5. Aufl. 1784.[4]) — 9. In Balth. Münters 2c. erste Sammlung geistlicher Lieder. Leipz. 1773. 6 Nrn. von ihm (vgl. den Art. „Bach, Johann Christoph Friedrich"). —

---

[1]) Joseph Haydn gestand selbst: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Vgl. C. F. Pohl, Joseph Haydn. I. 1. S. 130—139. — Auch Mozart soll bei seinem Besuch in Leipzig zu Doles gesagt haben: „Er ist der Vater und wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hats von ihm gelernt, und wer das nicht eingesteht, ist ein . . . . Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus; aber wie ers macht, — da steht ihm keiner gleich." Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. IV. S. 309. Anm.

[2]) Vgl. Bellermann, Allg. deutsche Biogr. a. a. O.

[3]) Vgl. Fétis, Biogr. des Mus. I. S. 204, der die Annahme, daß Bach den Katalog selbst redigiert habe, auf eine Notiz im „Hamb. Korrespondenten". 1790. Nr. 160 gründet.

[4]) Neuerdings erschienen „Geistliche Oden und Lieder von Gellert mit Melod. von K. Ph. Em. Bach für gem. Chor gesetzt von L. Rotschi. Leipz. 1870. Rieter-Bied.

10. Herrn Dr. Kramers übersetzte Psalmen mit Melodien zum Singen bei dem Klaviere von . . . Leipzig 1774. qu. Fol. X u. 52 S. 41 Melod. — 11. Herrn Christoph Christian Sturms ꝛc. geistliche Gesänge mit Melodieen zum Singen bei dem Klaviere von . . . Erste Sammlung. Hamb. 1780. VIII u. 32 S. qu. Fol. 30 Mel. 2. Aufl. 1781. 3. Aufl. 1792. — 12. Dass. Zweite Sammlung. Hamb. 1781. VIII u. 32 S. qu. Fol. 30 Mel.[1]) — 13. Neue Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburger Gesangbuchs, nebst einigen Berichtigungen von . . . 1787. kl. qu. Fol. 16 S. 14 Mel. mit bez. Baß. Aus diesem Werkchen sind die folgenden Melodieen in den Kirchengesang übergegangen und haben größere oder geringere Verbreitung erlangt, sich auch seitdem in Gebrauch erhalten:

Auferstehn, ja auferstehn wirst du. Das. S. 14.
(vgl. den Art.)

Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen.[2]) Das. S. 12.
D-dur. a fis e d a h cis d cis h a (Württ. Ch.-B. 1876. S. 37 Nr. 39.).

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre. Das. S. 4.
D-dur. a a d cis h h a a g fis fis.

Gott ist mein Lied! er ist der Gott der Stärke. Das. S. 8.
D-dur. a h a g fis — fis e fis g fis e d.

Was sorgst du ängstlich für dein Leben. Das. S. 13.
H-moll. fis fis g fis h h a a g.

Wie groß ist des Allmächtgen Güte. Das. S. 3.
(vgl. den Art.)

Außerdem bearbeitete der Kantor Nicol. Ferd. Auberlen (vgl. den Art.) noch folgende zwei seiner Gellertschen Oden zu Chorälen

Du klagst und fühlest die Beschwerden.
G-moll. d d a b b c b b a.

So jemand spricht: ich liebe Gott.
As-dur. as c es des c b b c.

die dann ins Knechtsche Ch.-B. 1799 Aufnahme fanden; die zweite steht noch im Württ. Ch.-B. von 1828. Nr. 227, jetzt sind beide weggelassen. K. Ph. Em. Bach sammelte auch zuerst die bekannten vierstimmigen Choralsätze seines Vaters und gab sie in zwei Teilen 1765 u. 1769 heraus.

Bach, Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger Bach genannt, war als der neunte Sohn Seb. Bachs am 21. Juni 1732[3]) zu Leipzig geboren und machte

[1]) Eine neue Ausgabe „K. Ph. Em. Bachs Geistliche Lieder mit Begleitung des Pianof. herausgegeben von C. H. Bitter" erschien 1868 bei Simrock in Berlin in 4 Heften. 43 S. Fol. mit 26 Liedern: eine „Auswahl aus den geistl. Oden ꝛc von K. Ph. Em. Bach" hatte Bened. Widmann schon 1862 bei Merseburger in Leipzig herausgegeben.

[2]) Doch sind diese Melodieen „nicht durchweg von ihm selbst komponiert;" vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 225a; „Besitz ich nur" z. B. findet sich schon in „Mel. zum Schleswig-Holst. G.-B." 1785 (vgl. Euterpe 1878. S. 173) und „Gott ist mein Lied" ist nach einer Mel. des Bremischen-G.-B. von 1775 gebildet. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 249.

[3]) Urkundlich festgestellt ist nur sein Tauftag, der 23. Juni 1732. Vgl. Spitta, Bach II. S. 955, v. Liliencron, Allg. deutsche Biogr. I. S. 735 hat „get. 23. Juni 1732" und S. 746 „geb. 23. Juni 1732".

ganz denselben Bildungsgang durch, wie seine Brüder. Unter des großen Vaters Leitung bildete er sich zu einem Musiker, der, wenn auch sein Talent nicht an das seiner älteren Brüder hinanreichte, durch seinen Fleiß diesen Mangel reichlich ersetzte und namentlich als ausübender Künstler seinesgleichen suchte.[1]) Seine Schulbildung erlangte er auf der Thomasschule und bezog dann die Universität Leipzig um Rechtswissenschaft zu studieren. 1756 aber übernahm er, erst 24 Jahre alt, das einzige Amt, das er während seines ganzen Lebens bekleidet hat: er wurde Konzertmeister des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe zu Bückeburg. Hier lebte er, nachdem er sich ein angenehmes, zufriedenes Hauswesen gegründet hatte, ruhig der Musik — nur ein einziges Mal verließ er Bückeburg, um seinen Bruder in London zu besuchen — bis an seinen Tod, der am 26. Januar 1795 erfolgte. Als Komponist war er ungemein fleißig und soll sich ein für alle Mal die Vormittagsstunden zu Kompositionsarbeiten festgesetzt gehabt haben;[2]) seine Werke aber, die in Oratorien, Passionsmusiken, Sinfonien, Konzerten, Sonaten, Trios, Kantaten[3]) und einer Oper (Pygmalion) bestehen und die ihm viele Ehrenbezeugungen von Seiten seines Hofes eintrugen, sind über den engen Kreis seiner Wirksamkeit nicht hinausgedrungen und jetzt sämtlich verschollen. Hier sind nur noch zu erwähnen seine geistlichen Melodieen in:

Dr. Balthasar Münters rc. erste Sammlung Geistlicher Lieder. Mit Melodieen von verschiedenen Singkomponisten. Leipzig 1773, in der Dykischen Buchhldg. Qu. Fol. 52 S. — Die Nrn. 1. 2. 9. 11 u. 20 sind von ihm.[4])

Dr. Balthasar Münters rc. zweyte Sammlung Geistlicher Lieder. Mit Melodieen von Joh. Christ. Friedr. Bach rc. Leipzig in der Dykischen Buchhandlg. 1774. Qu. Fol. 51 S. mit 51 Nr. im ganzen 56 Lieder im Style der Melodieen C. Ph. Em. Bachs zu Gellerts Liedern.

Sein Sohn: Wilhelm Ernst Friedrich **Bach** war zu Bückeburg am 27. Mai 1759 geboren und von dem Kantor Geyer zu Stadthagen und dem Vater

[1]) Vgl. Schwickert, Musik. Alm. für Deutschl. 1782. S. 114 u. 1784. S. 151, wo er als ein ungemein fertiger und geschmackvoller Klavierspieler gerühmt wird, der fast keine Schwierigkeiten mehr auf seinem Instrument kannte.

[2]) Vgl. Gerber, N. Lex. I. S. 211 u. W. H. Riehl, Mus. Charakterk. I. S. 258, wo erzählt wird, daß der liederliche Franz Neubauer „seinen entschiedensten musikalischen Antipoden, den ehrsamen Bückeburger Bach zum musikalischen Zweikampf" herausgefordert habe. „Im musikalischen Zweikampfe mag wohl der gelehrte Bach das Feld behauptet haben, im socialen behauptete es leider der vagabundierende Neubauer."

[3]) Diese Kantaten sind: Ino v. Ramler 1786 und Die Amerikanerin v. Gerstenberg 1787. Letztere schreibt Fétis, Biogr. I. S. 205—206 dem Londoner Bach zu, giebt aber keinerlei Gründe für diese Behauptung an; daher ist wohl Gerbers Angabe zuverlässiger.

[4]) Die übrigen sind von K. Ph. Em. Bach, 5 Nrn. — Joh. Ad. Scheibe, 12 Nrn. — Joh. Ad. Hiller, 7 Nrn. — Joh. Wilh. Hertel, Ernst Wilh. Wolff und Joh. Heinrich Rolle je 5 Nrn. — Georg Benda und Fr. Ludw. Aem. Kunzen je 3 Nrn.

selbst zum Musiker gebildet worden. 1774 ging er in Begleitung des Vaters, einer Einladung seines Oheims Joh. Christ. Bach folgend, nach London und lernte auf der Durchreise in Hamburg, wo er mit Beifall in einem Konzert auftrat, auch seinen andern Oheim C. Ph. Em. Bach kennen. In London, wo er sich naturalisieren ließ, bildete er sich unter des Londoner Bachs Leitung zum tüchtigen Klaviervirtuosen aus, und wurde ein vielgesuchter Lehrer seines Instruments; als dann 1782 der Oheim gestorben war, verließ er England, ging nach Paris und gab dort beifällig aufgenommene Klavier- und Orgelkonzerte. Über Holland nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich in Minden nieder, bis er 1789 auf Veranlassung des Königs Friedr. Wilhelm II., den er durch Überreichung einer Huldigungskantate für sich gewonnen hatte, nach Berlin übersiedelte, wo er Titularkapellmeister und Cembalist der Königin wurde, welches Amt er auch noch bei der Königin Luise begleitete, indem er zugleich den königl. Kindern Unterricht erteilte. Nach der Königin Tod trat er mit Pension in den Ruhestand und lebte fast verschollen in Berlin; nur noch einmal trat er an die Öffentlichkeit, indem er 1843 der Einladung Mendelssohns zur Enthüllung des Bachdenkmals in Leipzig folgte. Am 25. Dezember 1845 starb er, 86 Jahre alt zu Berlin, als der letzte Enkel Seb. Bachs. Von seinen Kompositionen wurden nur ein Singspiel, vier Kantaten, einige Lieder und Instrumentalwerke gedruckt.

Der elfte und jüngste von Seb. Bachs Söhnen, der Mailänder oder Londoner Bach, kann hier nur kurz angeführt werden, da er für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik keinerlei Bedeutung hat:

Bach, Johann, Christian, getauft am 7. September 1735 zu Leipzig, kam nach des Vaters Tode 1750 zu dem älteren Bruder K. Ph. Em. nach Berlin, ging 1754 nach Italien, wo er Organist am Dom zu Mailand wurde und ließ sich im Herbst 1762 zu London nieder, wo er dann als Konzertunternehmer und Modekomponist, sowie als Musikmeister der Königin thätig war und am 1. Jan. 1782 starb.

III. Der dritte Sohn Hans Bachs, **Heinrich Bach,** war am 16. September 1615 zu Wechmar geboren und erlernte daselbst bei seinem Vater verschiedene Instrumente. Besondere Neigung zog ihn schon frühe zur Orgel, und um Orgelspiel zu hören (Wechmar hatte vor 1652 keine Orgel), ging der Knabe an Sonntagen oft Meilen weite Wege nach den umliegenden Dorfkirchen (Wandersleben, Mühlberg, vielleicht bis Gotha). Zu seiner weiteren Ausbildung sandte ihn der Vater zu seinem älteren Bruder Johann Bach, der einige Zeit Organist in Schweinfurt gewesen, dann von der Wut des Krieges vertrieben, 1629 mit dem Bruder nach Suhl gegangen sein mag, und 1635 als Organist und Direktor der Ratsmusik nach Erfurt kam, wohin ihm Heinrich ebenfalls folgte und in die Ratsmusik eintrat. 1641 berief ihn Graf Günther von Schwarzburg zum Organisten und Stadtmusikus nach Arnstadt, und diese Stelle hatte er dann 50 Jahre lang bis an seinen am

10. Juli 1692 erfolgenden Tod inne. Heinrich B. hat unter mancherlei Nöten und Unannehmlichkeiten[1]) sein einfaches Organistenamt ein langes Leben hindurch treulich verwaltet, unter allen Wechselfällen des Geschicks einen frommen, kindlich-heitern Sinn bewahrt, wie er vom Vater besonders auf ihn übergegangen war. Von seinen Kompositionen ist leider nur äußerst wenig erhalten,[2]) so daß aus denselben ein Bild seiner Künstlerschaft kaum noch zu gewinnen ist; doch darf er als einer der bedeutsameren Fortbildner der von Samuel Scheidt (vgl. den Art.) angebahnten Choralbehandlung auf der Orgel angesehen werden, und als Lehrer seiner beiden Söhne, Johann Christoph und Johann Michael hat er sich das schönste Denkmal für alle Zeit errichtet.

Bach, Johann Christoph, der älteste der Brüder und nach Joh. Seb. Bach der größeste Musiker der ganzen Familie, war am 8. Dezember 1642 zu Arnstadt geboren und wurde schon 1665 in seinem 23. Lebensjahr Organist an den Kirchen zu Eisenach, welches Amt er dann 38 Jahre lang mit Ehren verwaltete. Später erhielt er auch noch die Stelle eines Hoforganisten; ob dies aber vor 1677, oder nach 1678, während welcher beiden Jahre Johann Pachelbel diesen Posten inne hatte, war, ist bis jetzt nicht festgestellt. Aus seiner Ehe mit Maria Elisabeth Wedemann, der Tochter des Stadtschreibers zu Arnstadt, mit der er sich 1667 vermählte, gingen sieben Kinder, vier Söhne und drei Töchter, hervor: am 31. März 1703 starb er, erst 60 Jahre alt zu Eisenach. Als Komponist ist Johann Christoph B. am größten und orignalsten auf dem Gebiete der Vokalmusik, auf dem er die ganze Kraft seines hohen Talentes entfaltete, während er in seinen Orgelstücken weit weniger bedeutend erscheint. Seine kirchlichen Vokalwerke „sind von einer Bedeutsamkeit und Vollendung, die den, welcher sich mit dem damaligen, unsicher tastenden Kunstschaffen vertraut gemacht hat, befremdend berühren muß, wenn er sich nicht die eigenartige Stellung des Meisters zu seiner Zeit klar gemacht hat. Ein rastloser

---

[1]) Schon im Aug. 1644 muß er eine Bitte um Ausbezahlung seiner Besoldung einreichen, die er schon früher „sich fast mit weinenden Augen hatte erbitten müssen," vgl. Spitta, Bach I. S. 30. Unterm 24. Nov. 1670 erhielt er vom Konsistorium eine Verwarnung wegen Vernachlässigung seines Organistenamtes; am 18. Mai 1672 bittet er um Besoldungserhöhung, im Febr. 1682 um Beigabe seines Sohnes Johann Günther als Adjunkten, vgl. Hilgenfeldt, Bachs Leben. S. 16 und unter dem 14. Jan. 1692 um Übertragung seines Amtes an seinen Schwiegersohn Christian Herthum, der ihm dann auch am 5. Febr. 1692 „cum spe succedendi" substituiert wurde. Vgl. die bezügl. Aktenstücke bei Bitter, Bach I. S. 11—16.

[2]) Mag. Joh. Gottfr. Olearius in seinem Leichensermon auf Heinr. Bach. Arnstadt 1692 — vgl. Monatshefte für Musikgesch. 1875. S. 178. 179 — redet zwar von den Chorälen, Motetten, Konzerten, Fugen und Präludien des „Kunstberühmt-Erfahrenen" Mannes, aber von alledem ist fast nichts erhalten: eine Choralbearbeitung für Orgel hat A. G. Ritter, Orgelfreund Bd. VI. Nr. 14, ein Orgelstück Friedr. Riegel, Praxis organ. 1869. I. Nr. 47 neu herausgegeben.

Fleiß und großes technisches Geschick muß sich hier mit einer tief und stark empfindenden musikalischen Natur verbunden haben, die in ihrer Einsamkeit die Ideale älterer Künstler selbständig weiter bildete, unbekümmert um Beachtung oder Nichtbeachtung der Welt, und fast noch mehr ein Vorläufer Händels als Seb. Bachs genannt zu werden verdiente, wenn nicht ein Zug schwärmerischer Innigkeit die Stammesverwandtschaft mit letzterem sprechend bewiese."[1]) Seine Motetten zeigen neben ihm eigentümlicher, reicher Weiterbildung des von deutschen Meistern wie Schütz und Hammerschmidt angebahnten, in ihrer fließenden und sangbaren Stimmenführung und Kontrapunktik namentlich auch den Einfluß der italienischen Tonsetzer; sie sind außerdem merkwürdig, durch die in ihnen zu Tag tretende bewußte Mischung des alten Tonsystems mit dem modernen und einen oft überraschenden Reichtum der Harmonie. Durch dieselben hat sich der Meister hoch über alle seine deutschen Zeitgenossen gestellt und ist das bedeutendste Vorbild Johann Sebastian Bachs geworden. Die von ihm vorhandenen Motetten) sind[2]:

1. Der Mensch vom Weibe geboren. G-moll, 5 voc.
2. Sei getreu bis in den Tod. A-dur, 5 voc.
3. Lieber Herr Gott, wecke uns auf. E-moll, 8 voc. 1672 komp.
4. Der Gerechte ob er gleich stirbt. F-dur, 5 voc. 1676 komp.
5. Herr nun lässest du deinen Diener. Äolisch, 8 voc.
6. Unsres Herzens Freude hat ein Ende. Dor. transp. 8 voc. „unter allen erhaltenen vielleicht die gewaltigste."
7. Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst. A-moll, 5 voc.
8. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. F-moll, 8 voc.
9. Er ist erstanden, Jesus Christ. 4 voc.[3])

---

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 42.

[2]) Diese Motetten befinden sich handschriftlich teils im Privatbesitz (Nr. 1. 2.) teils in der Königl. Bibl. zu Berlin (Nr. 3. 4. 5. 6. 8.) oder der Amalienbibl. daselbst. Neu herausgegeben wurden: von Naue, Kirchenmusik 2c. Leipz., Hofm. I—III: Neun Motetten für Singchöre von Joh. Chr. Bach und Joh. Mich. Bach. Heft II. Nr. 4. S. 2. I. Nr. 1. III. Nr. 9. S. 19.; bei Bock, Musica sacr. Bd. VII. Nr. 14. S. 61. Bd. XVI. Nr. 18. S. 91. Zu „Ich lasse dich nicht" ist noch zu bemerken: Das Mskr. in der Bibl. zu Berl. ist „vielleicht Autograph". Spitta, a a. O. I. S. 93. Anm. 37, zuerst wurde die Motette von Naue a. a. O. III. Nr. 9 unter Joh. Chr. Bachs Namen herausgegeben, Schicht aber nahm sie in „Motetten von Joh. Seb. Bach". Leipz., Breitk. u. Härtel, Heft I. Nr. 3 auf, weil er sie in einer Abschrift (Univ. Bibl. Königsberg) mit den von diesem hinzugefügten Strophen des Chorals „Warum betrübst du dich, mein Herz" — vergl. Erk, Bachs Choralgesänge. I. Nr. 121 — gefunden hatte. Daher kommt es, daß diese Motette seitdem vielfach Seb. Bach zugeschrieben wurde. Marx, Komp.-Lehre. III. S. 529 spricht die Autorschaft zwar Seb. Bach ab, aber ebenso irrtümlich Joh. Mich. Bach zu. Neuere wie z. B. Portig, Religion und Kunst. I. S. 145. Lützel, Kirchl. Chorges. Heft XII. S. 89—94 u. a. haben Joh. Christ. Bach wieder in sein Recht eingesetzt.

[3]) Dieser kürzere Chorgesang ist neu gedruckt bei Sander, Heilige Cäcilia Berl. 1818 bis 1819. I. S. 24.

Außerdem ist von seinen Vokalwerken noch anzuführen: die merkwürdige oratorische Komposition „Es erhub sich aber ein Streit" über den mystischen Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan. Offenb. Joh. 12, 7—12, für 2 fünfst. Chöre, 2 Violinen, 4 Bratschen, Fagott, 4 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel.[1]) Seb. Bach führte dieses Werk in Leipzig auf und alle Welt soll über dessen Wirkung erstaunt gewesen sein.[2]) — Von Johann Christoph B.s Orgelstücken sind bis jetzt nur 44 Choralvorspiele wieder aufgefunden worden;[3]) was Gerber, Neues Lex. I. S. 208—209, in einem Sammelbande noch an Orgelstücken von ihm besaß, ist mit dessen übrigem musikalischem Nachlaß von seinen Erben verschleudert worden. In dem Kunstzweige jedoch, wo er sich „auf nur teilweise bebautem, erst halbdurchdrungenem Boden" bewegte, zeigt er sich als noch nicht zum wirklichen Orgelstyl durchgedrungen; daher sind seine hierher gehörigen „Leistungen nur ein Nebenschößling seiner Kunst geblieben, dem Blüte und Frucht versagt waren." Gleichwohl ist auch hier das, „was er in seiner Isoliertheit schuf, bei genauer Erwägung aller Verhältnisse weder seines großen Talentes unwürdig, noch steht es in Widerspruch mit dem Lobe, das ihm seine späteren Geschlechtsgenossen auch als Orgelmeister zu teil werden ließen.[4]) Auch eine Choralmelodie, die in Norddeutschland noch gebräuchlich ist, dürfte, wenn Gerber recht berichtet, unsrem Meister gehören; es ist:

„Liebe, die du mich zum Bilde. h g a $\bar{\text{d}}$ g a fis d; (Vgl. den Art. „Komm, o komm, du Geist des Lebens").

Von den vier Söhnen Johann Christoph Bachs wurde der bedeutendste:

Bach, Johann Nikolaus, geboren am 10. Oktober 1669 zu Eisenach, seit 1695 Stadt- und Universitätsorganist zu Jena, wo er nach 58jähriger Amtsführung 84 Jahre alt am 4. November 1753 starb. Er galt bei seinen Zeitgenossen als hervorragender Organist, sowie als eine Autorität im Orgelbau; auch Seb. Bach hielt große Stücke auf ihn. Nach dem Zeugnis Adlungs, Musik. Gelahrth. S. 706, war

---

[1]) Mskr. auf der Bibl. zu Berlin. Fétis, Biogr. des mus. I. S. 186b hat Gerber, N. Lex. I. S. 208 falsch abgeschrieben, Nr. 1 u. 2 verwechselt, und macht aus diesem Stück „un chant de noces à douze voix", führt es aber weiterhin nochmals als „un motet à vingt-deux voix pour la fête de Saint-Michel" auf.

[2]) So schreibt K. Ph. Em. Bach unterm 20. Sept. 1775 an Forkel — vgl. den Brief bei Bitter, Bachs Söhne. I. S. 343 — und Spitta, a. a. O. I. S. 51 meint: „dies Erstaunen würde wohl heutzutage auch nicht fehlen."

[3]) Sie befinden sich in einem um 1700 geschriebenen Heft im Besitze Spittas. Der Titel des Mskr. bei Spitta a. a. O. I. S. 99. Neu gedruckt sind drei derselben: Körner, Präludienbuch. II. Nr. 2, Ritter, Kunst des Orgelsp. III. S. 3. Spitta I. Notenbeil. S. 1. — Doch ist nicht eines dieser Stücke fünfstimmig und es dürfte daher die bekannte Notiz, daß B. „niemals mit weniger als mit fünf notwendigen Stimmen auf der Orgel oder dem Klaviere zu spielen pflegte" — die aus Mitzlers Musik. Bibl. IV. 1. S. 159 in alle Musiklexika übergegangen ist, eine Übertreibung sein.

[4]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 100.

er ein fleißiger Suitenkomponist, doch ist von solchen nichts mehr vorhanden; von anderen seiner Werke kennt man noch: eine Messe und ein komisches Singspiel „Der jenaische Wein- und Bierrufer“, das für eine Gelegenheitsaufführung der Studenten bestimmt war. — Besonderen Ruf erwarb sich Nikolaus B. noch als Verfertiger von trefflichen Cembalos, deren Mechanismus er durch eigene Erfindungen verbesserte;[1]) namentlich seine Lautenklaviere, die er mit zwei und drei Klaviaturen baute und denen er durch Beigabe einer fünften tieferen Oktave auch den Theorbenton zufügte, waren bekannt und sehr beliebt. — Sein zweiter Bruder: Johann Christoph Bach, geboren am 27. Aug. 1674, zog als Klavierlehrer in die Welt hinaus und fiel damit von den Traditionen der Bachfamilie ab. Er lebte in Erfurt und Hamburg, dann in Rotterdam, und um 1730 in England. Vgl. Walther, Mus. Lex. S. 63. Sein Todesjahr ist unbekannt. — Der dritte der Brüder: Johann Friedrich Bach, 1675 oder 1676 geboren, wurde 1708 als Nachfolger Seb. Bachs Organist an der Blasiuskirche in Mühlhausen und galt seiner Zeit als ein trefflicher Orgelspieler. Leider ergab er sich dem Trunke und verkam; er starb 1730. — Der jüngste der Brüder endlich: Johann Michael Bach war um 1680 geboren, wurde Orgelbauer und ging dann in die Fremde, vielleicht nach Stockholm, wo damals Johann Jakob Bach, der Bruder Sebastians, als Hofmusikus lebte. Er ist gänzlich verschollen.

Der zweite Sohn Heinrich Bachs und jüngere Bruder Johann Christophs, der ob zwar weniger hervorragend als dieser, doch zu den bedeutendsten älteren Musikern der Familie gezählt werden muß, ist:

Bach, Johann Michael, geboren am 9. August 1648 zu Arnstadt und wie der ältere Bruder Schüler und auch bald Gehülfe des Vaters im Organistenamt. 1673 wurde er als Nachfolger Johann Efflers, der auf die Stelle des verstorbenen Johann Bach an der Predigerkirche zu Erfurt abgegangen war, nach einer am 5. Oktober abgelegten Probe, die ihm das Lob „eines stillen, eingezogenen und kunsterfahrenen“ Mannes eintrug, Organist zu Gehren bei Arnstadt, und übernahm zugleich das Amt eines Gemeindeschreibers daselbst. Am 27. Dezember 1675 verheiratete er sich mit Katharina Wedemann, der jüngeren Schwester von des Bruders Johann Christoph Gattin; fünf Töchter waren die Frucht dieser Ehe, von denen die jüngste, Maria Barbara, 1707 die erste Frau Sebastian Bachs wurde. Zufolge einer Nachricht vom Jahr 1686 beschäftigte sich Michael B. auch mit dem Bau von Klavichorden und Geigeninstrumenten[2]) und war in dieser Hinsicht Vorbild und

[1]) Vgl. die verschiedenen hierher gehörigen Nachrichten bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 174. 187. 244—245. II. S. 37. 54. 56. 108—109. 135—138. 188 und ders. Anl. zur mus. Gel. S. 311. 555.

[2]) Nach Spitta, Bach I. S. 39—40 befand sich am Anfang dieses Jahrh. eine von ihm

vielleicht auch Lehrer seines Neffen Nikolaus. Erst 46 Jahre alt starb er im Mai 1694.[1]) — Als Komponist scheint Michael B. am stärksten auf dem instrumentalen Gebiet gewesen zu sein; nach Walther hat er „starke Sonaten und Klaviersachen gesetzet," und nach Adlung waren seine Choralvorspiele noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Gebrauch.[2]) Allein während Gerber noch 72 fugierte und figurierte Choralvorspiele von ihm besaß, in denen er große Mannigfaltigkeit und Abwechslung fand, und von denen keines des Namens Bach ganz unwürdig gewesen sein soll, konnte Spitta nur noch fünf derselben auftreiben, in denen sich teilweise Pachelbelscher Einfluß geltend macht.[3]) Sie behandeln folgende Choräle:

„Allein Gott in der Höh sei Ehr" — „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" — „Nun freut euch lieben Christen gmein" (mitgeteilt im Mannheimer Orgeljournal I. Heft 7 von Rinck) — „In dich hab ich gehoffet, Herr" u. „Dies sind die heilgen zehn Gebot".

Verhältnismäßig mehr ist von seinen Vokalwerken auf uns gekommen, freilich nicht eben zum Vorteil des Komponisten: denn er zeigt sich in denselben zu sehr unter dem Einfluß seiner Zeit und als nicht besonders gewandten Kontrapunktisten, der vorwiegend homophon und mit öfters schwerfälliger und ungelenker Stimmenführung schreibt. Diese Werke sind:

1. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ. Kantate; G-moll, vierst. mit 2 Viol., 3 Violen, Fagott u. Orgel — und 12 Motetten, nemlich:
2. „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele." A-moll, 4/4, 8 voc. c. B. C. für Orgel.
3. Neujahrsmotette. D-dur, 4/4, 6 voc.
4. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. G-dur, 4/4, 5 voc. mit Choral „Christus der ist mein Leben."
5. „Das Blut Jesu Christi des Sohnes Gottes." F-dur, 4/4, 5 voc. mit Choral „Wo soll ich fliehen hin."
6. Herr, wenn ich nur dich habe. B-dur, 3/4, 5 voc. mit Choral „Ach Gott, wie manches Herzeleid."
7. Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben. E-moll, 4/4, 8 voc. mit Choral „Mein Wallfahrt ich vollendet hab."
8. Halte, was du hast, daß niemand. E-moll, 4/4, 8 voc. mit Choral „Jesu meine Freude."
9. „Herr du lässest mich erfahren." E-moll, 4/4, 8 voc. mit Choral „Ach was soll ich Sünder machen."

---

gebaute Geige im Besitz des Geometers Schneider in Gehren, der sie Albert Methfessel schenkte, nach dessen Tode 1869 sie verschwunden ist.

[1]) Bitter, Bach I. S. 19 Anm. kennt die Zeit seines Todes nicht, läßt ihn dann aber in der seinem Werke über „Bachs Söhne" II. S. 383 u. 384 beigegebenen Stammtafel 1723 sterben, obwohl er aus dem am 17. Okt. 1707 ausgestellten Trauschein Seb. Bachs, den zuerst Prof. Bischof, Niederrhein. Musikztg. 1856. Nr. 43, dann auch Bitter selbst a. a. O. I. S. 66 mitgeteilt hat, hätte sehen können, daß er dort schon als „weyland" und „seeligen" bezeichnet ist.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. S. 64 und Adlung, Mus. Gelahrth. S. 690.

[3]) Vgl. Gerber, N. Lex. I. S. 213. Spitta, a. a. O. I. 105.

10. Ach wie sehnlich wart ich der Zeit. C-dur, 4/4, 8 voc.
11. Weihnachtsmotette. Fürchtet euch nicht, siehe ich verkündige euch. G-dur, 4/4, 8 voc. mit Choral „Gelobet seist du Jesu Christ."
12. Nun hab ich überwunden. G-dur, 4/4, 8 voc.
13. Unser Leben ist ein Schatten. C-moll, 4/4. 2 Chöre. 6 u. 3 voc. mit Choral „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig."[1])

Als der letzte Sohn Heinrich Bachs und der dritte der Brüder ist noch kurz zu erwähnen:

Bach, Johann Günther, geboren am 17. Juli 1653 zu Arnstadt; er war ebenfalls ein Schüler seines Vaters und tüchtiger Orgelspieler, von dem der Vater sagen konnte, daß er „seine Kunst ohne eitlen Ruhm so erlernt, daß er verhoffentlich dem lieben Gott und seiner Kirche darin wohl dienen" könne. Seit 1682 war er dem Vater als Gehülfe beigegeben, hatte sich in diesem Jahre auch verheiratet, doch entriß ihn der Tod schon am 8. April 1683 seiner Kunst und seiner Familie.

Bach, August Wilhelm, Organist und Direktor des königl. Instituts für Kirchenmusik zu Berlin, war am 4. Oktober 1796 als der Sohn des Organisten Gottfried Bach (gest. 17. Mai 1814) an der Dreifaltigkeitskirche daselbst geboren und bildete sich unter der Leitung seines Vaters zu einem trefflichen Orgelspieler aus, so daß er in seinen jüngeren Jahren den ersten Virtuosen auf der Orgel zugezählt wurde. 1814—1816 war er Organist an der Gertruden-, von 1816 an an der Marienkirche in Berlin; daneben leitete er den Musik- und Gesangunterricht an mehreren höheren Schulanstalten und war seit 1822 auch als Lehrer an dem Institut für Kirchenmusik thätig, dessen Direktion ihm 1832 nach Zelters Tode übertragen wurde. An letzterem Institut, das nach einem von ihm ausgearbeiteten Plane erweitert wurde, wirkte er dann bis zu seinem Hintritt mit großer Liebe und unermüdlichem Eifer, — wenn ihn auch zuletzt die Kräfte sichtlich verließen und sein Orgelunterricht interimistisch dem Organisten A. Haupt übertragen werden mußte. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Ludwig Thiele, Aug. Haupt, Succo Vater u. Sohn, Rudolphi (Organist an St. Nikolai), Ad. Fischer (Frankfurt a. d. O.) u. a. Schon 1826 war B. Kommissär für Orgelbauüberschläge bei der Oberbaudeputation geworden und hat als solcher eine große Zahl von Orgeldispositionen und Überschlägen entworfen; 1833 wählte ihn die königl. Akademie der Künste zum ordentlichen Mitgliede der neugebildeten Sektion für Musik, und 1858 erhielt er

[1]) Diese Werke sind teils im Mskr. — Nr. 1 Königl. Bibl. Berlin; Nr. 3 Univ. Bibl. Königsberg; Nr. 7—11 Amalienbibl. des Joachimsthalschen Gymn. Berlin — aufbewahrt, teils neu herausgegeben: Nr. 2. 4. 5. 6. 12. 13 bei Naue, Kirchenmusik versch. Zeiten ges. Leipz., Hofm. Heft 1—3; Nr. 4 bei Bock, Mus. sacr. V. S. 83. Weber, Kirchl. Chorges. III. Nr. 11. 13—14. Lützel, Kirchl. Chorges. S. 6. Nr. 5. Weber, a. a. O. II. S. 17—21; Nr. 6. Bock, a. a. O. VII. S. 68. Nr. 12. Bock, a. a. O. VII. S. 74.

den Titel eines königl. Professors. B. starb zu Berlin am 15. April 1869.[1]) — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

1. Choralbuch für das G.=B. zum gottesdienstlichen Gebrauch für evang. Gemeinden, bearbeitet und mit Genehmigung eines K. Hohen Ministerii der geistlichen ꝛc. Angelegenheiten herausgegeben. Berl. 1830. Trautwein. IV. u. 151 S. qu. 4⁰. — 2. Choralbuch, die gebräuchlichsten Melodieen mit kurzen und leichten Zwischenspielen enthaltend. Ein Auszug aus dem früher erschienenen größeren und vollständigeren Choralbuch. Berl. 1834. Trautwein. X u. 62 S. qu. 4⁰. 100 Choräle. Vgl. Eutonia. Bd. IX. S. 215—216. — 3. Choräle zum Kirchenbuch für das königlich preußische Kriegsheer. Berl, G. Reimer. gr. qu. 4⁰. — 4. Der praktische Organist, enthaltend eine Sammlung der verschiedenartigsten Präludien, Choräle nebst Zwischenspielen, Postludien, Fugen und ausgeführten Kompositionen. 4 Abtlgn. (4. Abtlg. Orgelstücke für das Konzert.) Berlin, Trautw. — 5. Orgelstücke: Präludien, Fugen, Postludien, variierte Choräle ꝛc. 3 Hefte. Leipzig, Breitk. u. Härtel.

Bachmann, Gottfried, Organist in Zeitz, war am 28. März 1763 zu Bornitz bei Zeitz geboren und besuchte von 1778 an die Schule dieser Stadt, um sich für das Studium der Theologie vorzubereiten, erhielt aber gleichzeitig von dem Schloßorganisten Frech auch Unterricht in der Musik. 1785 bezog er die Universität Leipzig, wo er jedoch bald ganz zur Musik überging. Nachdem er 1790 noch bei Naumann in Dresden Studien gemacht hatte, übernahm er 1791 durch die Verhältnisse gezwungen die bescheidene Organistenstelle an der Nikolaikirche zu Zeitz, in der er dann viele Jahre wirkte und am 10. April 1840 starb. B.s bedeutendem und eigentümlichem Talente war es nicht vergönnt, in seinen kleinlichen Verhältnissen zur vollen Entfaltung zu kommen. Von seinen zahlreichen Musikwerken jeglicher Art sind hier nur zu nennen:

6 Orgelstücke, Op. 34. Leipzig, Breitk. u. H. 1802. — 12 Orgelstücke. 1. Sammlg. Leipzig, Hofmeister. — 9 Orgelstücke. 2. Sammlg. Das.

Bachmann, Dr. Johann Friedrich, ein Berliner Prediger und bedeutender Hymnologe, der sich durch seine Thätigkeit bei der Bearbeitung des Porstschen G.=B. und des Neuen Berl. G.=B., sowie durch seine Forschungen über Paul Gerhardt u. a. um die Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs wesentliche Verdienste erworben hat. Er war am 21. Juli 1799 zu Drossen in der Neumark geboren und wirkte als langjähriger Prediger an der St. Jakobikirche in Berlin, sowie als Oberkonsistorialrat des Brandenburgischen Provinzialkonsistoriums daselbst. Nachdem er am 30. Juli 1875 den 50jährigen Gedächtnistag seiner Ordination gefeiert und sich dann in den Ruhestand hatte versetzen lassen, starb er zu Kassel, wohin er sich zurückgezogen, am 26. Juli 1876. — Seine hymnologischen Schriften sind:

[1]) Er stand in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zur Familie Joh. Seb. Bachs, nach Ledebur (Tonkünstler-Lex. Berlins) dagegen zu Fr. W. Marpurg. Vgl. Allg. musik. Zeitung. 1869. S. 133.

1. Zur Geschichte der Berliner G.-BB. Ein hymnologischer Beitrag. Berl. 1856. — 2. Die G.-BB. Berlins, ein Spiegel des kirchlichen Lebens der Stadt. Ein Vortrag. Berl. 1857. — 3. Mag. Michael Schirmer, nach seinem Leben und Dichten. Nebst einem Anhang über gleichzeitige Berliner geistliche Sänger. Berl. 1859. — 4. Paulus Gerhardt. Ein Vortrag. Berl. 1863. — 5. P. Gerhardts Geistliche Lieder. Historisch-kritische Ausgabe. Berl. 1866. — 6. Das Osterlied „Jesus meine Zuversicht." Berl. 1874.
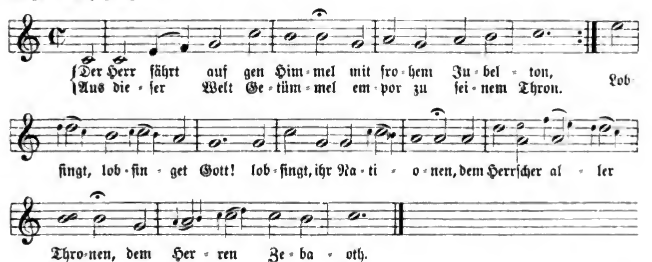
Bachofen, Kaspar, Kantor und Gesanglehrer in Zürich, ein Mann, der durch die von ihm erfundenen Melodieen auf den Kirchengesang der deutschen Schweiz von bedeutendem Einfluß wurde. Er war 1697[1]) als der Sohn eines Schulmeisters in Zürich geboren, studierte Theologie und wurde 1719 in die Synode seines Heimatkantons aufgenommen. Nachdem er an verschiedenen Orten als Geistlicher thätig gewesen war, berief man ihn als Kantor an die oberen Klassen der Lateinschule in Zürich, als welcher er 1755 starb. — Unter seinen zahlreichen Musikwerken[2]) ist für uns sein „Musikalisches Hallelujah, oder schöne und geystreiche Gesänge, mit neuen und anmutigen Melodeyen begleitet" das wichtigste. Es erschien erstmals um 1728; in dritter Auflage mit 307 dreistimmigen Liedern, 158 einstimmigen Arien und 70 „Fugen" (d. h. offenen Kanons für 3 Stim.), 1739; 1743 erschien die 4., 1750 die 5. Auflage, die dann unverändert blieb, 1776 als neunte und selbst 1803 nochmals gedruckt ward.[3]) Das Buch war in der ganzen Ostschweiz allgemein beliebt und verbreitet und bildete bis in die fünfziger Jahre unsres Jahrhunderts herein das allgemeine Kirchen- und Hausgesangbuch. Dasselbe enthält nur religiöse Lieder und „wirkte hauptsächlich durch die unleugbare

[1]) Auf dem der Ausgabe des „Musikalischen Halleluja" von 1803 beigegebenen Porträt B.s steht „Kaspar Bachofen. Gebohren 1697. Gestorben 1755. V. D. M. und Kantor der Karolinischen Schule in Zürich." Darnach ist die Angabe seines Geburtsjahres mit 1692, wie sie sich überall findet, sowie des Vornamens „Joh. Bapt." bei Szadrowsky, Ch.-B. für das G.-B. der Kantone Glarus, Graubünden, St. Gallen und Thurgau. Frauenfeld 1873. S. XII. XXII. falsch.

[2]) Seine weiteren Musikwerke sind (vgl. z. B. das Verzeichnis bei G. Becker, La Musique en Suisse. Genf 1874. S. 114—116): „Musikalisches Psalmbuch". — Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott". Zürich 1740. — Passionsmusik zu Brockes Dichtung. Das. 1759. — „Musikalisch-wochentliche Ausgaben". 52 Nrn. in 3 Bdn. Das. 1748. — Musikalische Ergezungen, bestehend in angenehmen Arien, meistens zu zwei Stimmen, samt einem Generalbaß." Das. 1755. — Eine Anzahl seiner volkstümlichsten Arien in 3- u. 4-stim. Satze nahm neuerdings noch J. G. Bächtold in seinen „Musikalischen Hausschatz". 4 Hefte. Schaffhausen 1855 bis 1857 auf.

[3]) Diese Ausgabe hat den Titel: „Musikalisches Halleluja, oder schöne und geistreiche Gesänge, mit neuen und anmutigen Melodeyen begleitet, und zur Aufmunterung zum Lob Gottes, in Druck übergeben von Joh. Kaspar Bachofen. V. D. M. et Cant. der Kirchen und Schulen. Zürich, bey David Bürkli." — Gr. 8°. 2 Blätter Widmung; 1 Bl. Vorrede vom Verleger, unterzeichnet „im März 1803"; 880 S.; 7 S. doppeltes Register. Sie enthält 200 geistliche Lieder für 1 Stimme nebst Baß und 370 geistl. Lieder für 3 Singstimmen.

Anmut und ächte Volkstümlichkeit seiner Weisen, die sich als kerngesunde, schlichte Volkslieder geben, mitunter nicht ohne manche Spielerei, darin der Zopf jener Tage hervorguckt, aber durchaus nicht ohne Ernst und Würde."[1]) Die folgende Melodie[2]) von B. ist nach mehrfachen Umgestaltungen zu den Liedern: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen" — „Schwingt heilige Gedanken" — und „Der Herr fährt auf gen Himmel" — in den allgemeinen Kirchengebrauch der deutschen Schweiz und Württembergs übergegangen:



Balg, Blasbalg, Orgelbalg, im Mechanismus der Orgel der Apparat, durch den die zum Anblasen der Pfeifen und Zungen nötige Luft gesammelt oder geschöpft, komprimiert (d. h. zu Wind im Sinne der orgeltechnischen Sprache bereitet) und durch die Windkanäle den Windladen zur Verteilung an die Pfeifen zugeführt wird. Wie wichtig dieser Apparat, wie notwendig es sei, daß — um mit Seb. Bach zu reden — eine Orgel „gute Lungen" habe, wird sofort einleuchtend, wenn man bedenkt, daß „aus der Kernspalte einer Orgelpfeife der Wind mit einer Geschwindigkeit von 96—124 Pariser Fuß, also mit der Geschwindigkeit eines heftigen Sturmwindes strömt," und daß die verschiedenen Pfeifen eines großen Orgelwerkes von einem Centiliter bis zu 70 Liter Wind in der Sekunde konsumieren.[3]) —

---

[1]) Vgl. Heinr. Weber, in der Gesch. der Schweizer. Volksschule. Zürich, 1881. I. S. 297. Neujahrsblatt der Zürcherischen Musikgesellschaft von Pfr. L. Stierlin. 1857.

[2]) Sie findet sich im „Musikalischen Halleluja", Ausg. 1803, S. 136. 137 in der Urgestalt zu dem Neujahrsgesang „Das alte Jahr vergangen ist", St. Galler G.-B. 1797. Nr. 10. S. 18. 19. Basler G.-B. 1809 u. 1854 im Württemb. Ch.-B. 1799. S. 6. Nr. IV und 1844. Nr. 136. S. 145 (in der Form, die durch die kleinen Noten angezeigt ist) und im Drei Kant. G.-B. Nr. 19. Ch.-B. dazu S. 19 (in der Form, wie sie die großen Noten zeigen). Im Württemb. Ch.-B. 1799 u. 1844 ist sie Johann Schmidlin (vgl. den Art.) zugeschrieben, ein Irrtum, dem auch Silcher, Gesch. des evang. Kirchenges. Tübingen 1862. S. 30 u. Döring, Choralkunde. 1865. S. 174 gefolgt sind. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 b.

[3]) Vgl. Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Gießen 1855. S. 244. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 221. Anm. 2.

Die Anforderungen, die an den durch die Bälge zu beschaffenden Luftstrom gestellt werden müssen, wenn derselbe seine Aufgabe in gewünschter Weise erfüllen soll, lassen sich im allgemeinen dahin formulieren: der Orgelwind muß vor allem in einer für alle vorkommenden Verbrauchsfälle völlig ausreichenden Quantität, in einer den verschiedenen Intonationsbedürfnissen aller Orgelregister durchaus entsprechenden Qualität (Dichte, Geschwindigkeit), und in absolut ruhiger Kontinuität strömen.[1]) Das Streben, diesen Anforderungen in immer vollkommnerer Weise zu genügen, hat die ganze geschichtliche Entwicklung der Balgeinrichtungen, von den primitiven Anfängen an bis zu den ausgebildetsten Gebläsen der Gegenwart hervorgerufen. Keiner dieser Anforderungen vermochte natürlich der kleine Handblasbalg, wie er bei den ältesten Embryonen der Orgel Verwendung fand, auch nur entfernt zu genügen, und ebenso wenig, der etwas größere Schmiedebalg, zu dem man später überging. Erst als man anfing, größeren Werken eine Anzahl solcher Schmiedebälge (20—24) beizugeben, mag ein an Quantität genügenderer und an Qualität regelmäßigerer Wind erhältlich geworden sein,[2]) weil die Unregelmäßigkeit des vom einzelnen Balg gelieferten Windes eben durch die gleichzeitige Thätigkeit einer größeren Anzahl von Bälgen mehr oder weniger ausgeglichen wurde. — Die Zeit der Erfindung eines eigentlichen Orgelbalgs, des Spanbalgs, mit nur einer Falte, die durch Faltenbretter (Späne, Zwickel, Rippen, Seitenbretter) gebildet wird, ist bis jetzt nicht endgiltig festgestellt. Während man in Deutschland diese Erfindung meist auf das Ende des 16. Jahrhunderts verlegt und sie dem Hans Lobsinger in Nürn-

[1]) Die Balgeinrichtung, die z. B. Ladegast der Domorgel zu Schwerin gab, liefert bei einem größtmöglichen Windverbrauch von 24—30 Kubikfuß per Sekunde, in dieser Zeit 32—36 Kubikfuß; vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 42. Über die Quantität des Windes, wie sie französische Orgelbauer der Gegenwart ihren Werken geben vgl. Regnier, L'Orgue. Etude XVII. S. 78. — In Hinsicht der Qualität des Windes begnügten sich ältere Orgelbauer bei größeren Werken mit 25°, vgl. Heinrich, Orgelbaurevisor. 1877. S. 52. 53; erst Friedrich Schulze intonierte auf höhere Windgrade und zwar: Ped. 40°, HW. 35°, OW. 30°, UW. 25°, und seiner Weise folgen die deutschen Orgelbauer im allgemeinen seitdem. So verwendet z. B. Sauer, Orgel der Thomaskirche zu Berlin 1870 — mit 51 kl. Stn. 6 Bälge mit 36° Wind für 3 Man. und 4 Bälge mit 40° Wind für Ped., NPos. (das sehr entfernt liegt) und Pneumatik; Ladegast, Schwerin, hat für Ped. 37°, für die Man. 36° Wind. Merklin in der Orgel zu Saint-Eutache in Paris verwendet vier verschiedene Pressionen von 9—15° (franz. Maß), vgl. Ply a. a. O. S. 224.

[2]) Prätorius, Synt. mus. II. 1620. Cap. IX. berichtet, daß die Orgel im Dom zu Halberstadt 20, die im Dom zu Magdeburg 24 solcher Schmiedebälge gehabt habe; er zeigt uns zugleich in der Abbildung der Balgkammer der St. Ägidienkirche zu Braunschweig — das. „Sciographia Col. XXVI" — (diese Abbildg. ist neuerdings mehrfach reproduziert worden, so bei Grove, Diktion. II. S. 586 u. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. Anhg. Taf. 12. Fig. 16), wie diese Bälge von 10—12 Calcanten in Bewegung gesetzt wurden. Vgl. auch Mattheson im Göttingen'schen Ephoro. 1727. S. 51 und Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 11, wo von der 1496 in der Stadtkirche zu Sorau berichtet wird: „Sie hatte 12 lederne Schmiedebälge, welche 1½ Ellen aufgingen."

berg 1570 (oder gar erst dem Meister Henning in Hildesheim im 17. Jahrh.) zuschreibt, haben sich in England Spuren des Spanbalgs schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts gezeigt.[1]) Dieser Balg in Keil- oder Diagonal-Form (Keilbalg, Diagonalbalg) blieb der Normalorgelbalg bis in die Gegenwart herein. Als aber durch die Erfindung der Windwage 1677 eine genauere Beobachtung der Winddichtigkeit möglich geworden war, mußte man bald zu der Einsicht gelangen, daß auch er nicht imstande war, Wind von absolut gleichmäßiger Dichte zu liefern.[2]) Er wurde nämlich allgemein so gelegt, daß seine Unterplatte horizontal und fest blieb, während sich die Oberplatte mit ihren Gewichten beim Aufziehen immer mehr aus der horizontalen Lage entfernen und in eine zunehmend schiefe oder diagonale übergehen mußte. Damit waren aber zwei Ursachen für eine bei jeder Bewegung der Oberplatte auf- und abwärts sich kontinuierlich und regelmäßig wiederholende Veränderung der Winddichte gegeben: fürs erste verändert die Bewegung der Oberplatte den Schwerpunkt des festliegenden Gewichtes und es nimmt daher dessen Druck um so mehr ab, je mehr sich die Oberplatte hebt, und umgekehrt; fürs zweite vergrößert sich bei derselben Bewegung des Balges infolge der sich ändernden Stellung der Faltenbretter der Luftraum desselben im selben Grade, und umgekehrt. Beide Ursachen aber bedingen notwendig eine Abnahme der Dichtigkeit des Windes je mehr sich der Balg öffnet und eine Zunahme derselben, je mehr er sich schließt. Diesen Übelstand suchte man schon früher dadurch zu heben, daß man dem Balg in der Strebe- oder Kompensationsfeder ein ausgleichendes Gegengewicht gab; vollständig gehoben (wenigstens hinsichtlich der Veränderung des Gewichtdruckes) wurde er jedoch erst neuerdings dadurch, daß man die Unterplatte diagonal so festlegte, daß die Oberplatte bei vollständig aufgezogenem Balg genau horizontal steht, und die Gewichte ihren größten Druck am Anfang des Niedergehens üben, wenn die Faltenbretter am wenigsten drücken, und umgekehrt. — Damit war aus dem Spanbalg in Keilform ziemlich alles gemacht, was aus ihm zu machen war; allein die rasch vorwärts drängende Entwicklung des modernen Orgelbaus steigerte namentlich das Windbedürfnis der Orgel so sehr, daß es durch den seitherigen Balg nicht mehr befriedigt werden konnte, wenn er nicht durch Größe und Anzahl Räumlichkeiten nötig machen sollte, die nur in Ausnahmefällen zur Verfügung stehen. So wies das praktische Bedürfnis auf einen Balg hin, der bei verhältnismäßig geringer Raumerforder-

[1]) In den Rechnungen der Kathedrale zu York hat man nämlich einen Ausgabeposten gefunden, nach welchem im J. 1419 dem Zimmermann John Couper „For constructing the ribs of the bellows 12 d." ausbezahlt wurden; diese „ribs" bezeichnen aber nach der Ansicht englischer Forscher nichts anderes, als die Seitenbretter des Spanbalgs. Vgl. Grove, Diktion. I. S. 215. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. I. S. 48. II. S. 9. Nr. 24.

[2]) Die genauesten Untersuchungen in Bezug auf diese Erscheinung haben außer Töpfer bis jetzt die französischen Orgelschriftsteller gemacht; vgl. z. B. Simon, Manuel de l'Organiste expert. S. 22. Hamel, Manuel du Facteur d'Orgues. III. chap. VI. § 222. S. 210. Philibert, L'Orgue d'Amsterdam. S. 29 u. a.

nis eine möglichst große Windmasse beschaffe; und dieser Balg wurde auch in zwei Formen, dem Parallelbalg und dem Kastenbalg gefunden. Der Parallelbalg, auch Horizontal- und Laternenbalg genannt, dessen Oberplatte beim Aufgehen die horizontale Lage behält und mit der festliegenden Unterplatte parallel bleibt, faßt eine fast doppelt so große Masse Wind, als ein Keilbalg von gleicher Größe der Platten, nimmt weniger Raum ein und ist überdies leichter zu reparieren, als dieser. Er gilt in Deutschland meist als eine französische Erfindung, die hier nicht selten dem noch lebenden bedeutenden Orgelbauer Cavaillé-Coll in Paris zugeschrieben wird; auch die französischen Orgelschriftsteller nehmen seine Erfindung für ihr Land in Anspruch, datieren sie aber auf des Dom Bédos Zeit zurück. Doch hat auch ein englischer Orgelbauer Cumming schon 1762 eine Broschüre veröffentlicht, in der er einen von ihm erfundenen Horizontalbalg beschreibt, den er dann 1787 in einer von ihm gebauten Orgel verwendete, wie denn um die gleiche Zeit auch der englische Orgelbauer Samuel Green diesen Balg in mehreren Kirchenorgeln setzte.[1]) So muß auch hier unentschieden bleiben, wer der Erfinder des Parallelbalgs und sein Weiterbildner zum Doppel- oder Magazinbalg ist; dagegen sind als die Erfinder des Kastenbalgs mit Sicherheit die Orgelbauer Marcussen und Sohn in Apenrade bekannt. Sie erfanden denselben 1819 und wendeten ihn in der Orgel zu Liesebn an der Schlei zuerst an. Der Kastenbalg, der ebenfalls zunächst den Vorzug hat, ein bedeutendes Windvolumen zu fassen, liefert diesen Wind zugleich ohne besondere Vorrichtungen in gewünschter gleichmäßiger Dichtigkeit, ist aber schwerer dauerhaft herzustellen, weil bei längerem Gebrauch der innere Kasten nach und nach weniger luftdicht an die Wände des äußeren anschließt. Auch er ist später zum Piston- und Stöpsel- oder Stempelbalg, zum Cylinderbalg und der doppelt wirkenden Luftpumpe

---

[1]) Nach Hopkins and Rimbault, a. a. O. II. S. 14. Nr. 41 hat Cumming seinen Balg in einer Orgel für den Earl of Bute zuerst gesetzt; Samuel Green verwendete ihn 1787 in der Orgel in der Thomaskirche zu Ardwick und 1788 in der Orgel der Peterskirche zu Stockport, während er jedoch gleichzeitig in andern Werken auch noch Diagonalbälge hat. — Bei Ply, La Facture moderne. S. 35. 36 wird angeführt, daß Dom Bédos in seinem „Dictionnaire abrégé des termes de la facture“ (1770) Abbildungen von Laternengebläsen mit Schöpfern gebe, von denen nach Regnier, L'Orgue. Etude XLV. „la plupart des prétendues souffleries modernes, brevétées et vantées en prospectus, ne sont guère que la copie colossale.“ — Ob dann der „pauvre horloger anglais, nommé Cummins, espèce de genie mécanicien, qui, pour gagné sa vie, ajoutait à son mélier principal celui de facteur d'orgues,“ der nach Ply, a. a. O. S. 37 im Jahr 1814 den Doppel-Horizontalbalg mit einer ein- und einer auswärtsgehenden Falte erfunden haben soll, wirklich ein neuer Erfinder, oder aber nur durch eine Korrumpierung des Namens und einen chronologischen Irrtum aus dem schon genannten Cumming — den Hopkins a. a. O. ebenfalls ursprünglich „clockmaker by trade“ (also Turmuhrenmacher) sein läßt — entstanden ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Den verbesserten Horizontalbalg, als Doppelbalg führte John Abbey 1827 unter Sebastian Erards Vermittlung in Frankreich ein, vgl. Simon, Manuel de l'organiste, II. S. 15.

weiter ausgebildet worden und wird hauptsächlich von Walcker und seinen Schülern in Süddeutschland als eigentlicher Orgelbalg verwendet, während ihn die norddeutschen Orgelbauer häufiger nur als Schöpfer für den Parallelbalg benützen. — Die Beschreibung der einzelnen Balgarten vgl. man in den Art. „Spanbalg", „Parallelbalg", „Doppelbalg" und „Kastenbalg", ihre Verwendung, einzeln oder in Verbindung mit einander, in dem Art. „Gebläse".

Bapzien oder **Bapzichn**, Michael, war nach dem Register der Liederdichter zum Thorner G.-B. von 1716 und nach Köllner, Wolaviographia. Jauer 1725. S. 436 im Jahr 1628 geboren und lebte zuerst als Kantor zu Hayn im Fürstentum Liegnitz, dann zu Königsberg, und zuletzt von 1669 an am Gymnasium und der Marienkirche zu Thorn, wo er am 24. Juni 1693 gestorben ist. Er ist der Dichter der Lieder „Jesu, der du selbsten wohl" und „Kommt her und schaut, kommt, laßt uns doch von Herzen." Zu beiden soll er nach Döring, Choralkunde 1865. S. 99 auch die Melodieen erfunden haben, die sich mit dem ersteren im Breslauer G.-B. 1668, mit dem zweiten in Crügers Prax. piet. mel. 1656, in M. Janus Passionale. Görlitz 1663 und im Thorner G.-B. 1700 finden.

Barem, eine gedeckte Labialstimme in alten Orgeln, „gar still und gelinde intonieret". Sie wurde, im 8 Fußton gebaut, auch Stillgedackt, Äqualgedackt genannt und mit besonderer Einrichtung als Musiziergedackt (vgl. den Art.) gebraucht. Mit 16 Fußton steht sie als Barem z. B. in der 1707 von Stertzing gebauten Orgel der Hofkirche zu Eisenach mit 58 kl. Stimmen und wird von dem daneben stehenden 8füßigen Stillgedackt unterschieden, während in der Disposition einer 1593 von Heinr. Glovatz zu Rostock erbauten Orgel, gesagt ist: „Barem ist ein Äqual-Gedakt," und Schillings Univ. Lex. der Tonkunst III. S. 155 behauptet, daß auch Gedackt 4′ „wenn es zur Begleitung der Kirchenmusiken bestimmt war" Barem genannt wurde.

Bariton, Baritonschlüssel. Der Bariton[1]) ist eine Art der menschlichen Singstimme, die nach Klangfarbe und Tonumfang eine Mittellage zwischen Tenor und Baß einnimmt, so daß sie die höheren Töne des Basses und die tieferen des Tenors in einem Ambitus von g, as, a — fis, g umfaßt. Je nachdem sich der Bariton mehr dem Tenor oder dem Baß nähert, unterscheidet man noch Tenor-

[1]) Französische Namen für Bariton waren früher noch Concordant und Basse-taille. Nach Fétis, La musique mise à la portée de tout le monde. 1847. S. 364 ist Conkordant nur noch wenig gebraucht und sagt man jetzt allgemein Bariton. Zu Basse-taille bemerkt er a. a. O. S. 348 es sei „La voix basse moyenne, moins grave que la basse-contre, et moins élevé que le bariton. Basse-taille est particulièrement le nom de la voix de basse des choeurs. La voix de la basse des solos s'appelle basse-chantante."

Bariton (hohen Bariton) und Baß-Bariton (tiefen Bariton). — In denjenigen Partituren der Musikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, die in den transponierten Schlüsseln, Chiavette oder Chiavi transportati, notiert sind, findet sich die Partie des Basses in dem jetzt wenig mehr gebräuchlichen Baritonschlüssel notiert, der unsern Baßschlüssel auf der dritten, statt auf der vierten Linie des Notensystems darstellt, also f als auf der dritten Linie stehend bezeichnet. In der modernen Notenschrift wird die Baritonstimme nur noch im Baßschlüssel notiert.

Barker, Charles Sparkmann, ein trefflicher Orgelbauer von englischer Herkunft, der aber fast die ganze Zeit seines Lebens in Paris gearbeitet, und sich durch mehrere Erfindungen, von denen die des pneumatischen Hebels die wichtigste ist, eine bleibende Stelle in der Geschichte der Orgelbaukunst gesichert hat. Am 10. Oktober 1806 zu Bath in Somersetshire geboren, widmete er sich ursprünglich dem Studium der Medizin, ging jedoch bald einer besonderen Neigung folgend zum Orgelbau über, erlernte denselben 1825—1828 in einer Werkstätte zu London, und gründete bald darauf ein eigenes Geschäft zu Bath. Als der Orgelbauer William Hill 1832 die große Orgel der Kathedrale zu York aufgestellt hatte, die das allgemeinste Interesse erregte, besichtigte auch B. das Werk, und ihm, dem tiefdenkenden Orgelbauer, entging die auffallend schwere Spielart desselben nicht. Er sann auf Abhülfe und erfand zunächst Doppelventile (Soupapes à étrier), die durch Ausgleichung und daher Aufhebung des Luftdruckes zu beiden Seiten der Spielventile bereits eine wesentliche Erleichterung der Spielart bewirkten. Doch erkannte er selbst zuerst das Ungenügende seiner Erfindung und verfolgte die Sache weiter. So kam er auf den pneumatischen Hebel (vgl. den Art.), seine zweite und wertvollste Erfindung. Da jedoch die englischen Orgelbauer nichts von derselben wissen wollten, er selbst aber die zu deren Ausbeutung nötigen Geldmittel nicht besaß, wandte er sich 1840 nach Paris, wo Cavaillé-Coll, deren große Bedeutung sofort erkennend, sie behufs Anwendung in der großen Orgel zu Saint-Dénis erwarb. B. blieb in Paris und trat als Werkführer in das Orgelbaugeschäft Daublaine-Callinet ein, für das er 1842—1844 die Orgel in Saint-Eustache (69 kl. Stim. 4 Man. 2 Ped.) baute. Ein unglücklicher Zufall wollte, daß er dies prächtige Werk am 16. Dezember 1844, kaum sechs Monate nach seiner Einweihung selbst anzündete;[1]) es brannte

[1]) Um die hängen gebliebene Feder eines Spielventils in Ordnung zu bringen, war B. an diesem unglücklichen Tage mit einer brennenden Kerze in die Orgel gegangen. Kaum hatte er die Feder berührt, als sie aufschnellte und das Licht, ohne es zu löschen um- und auf die Abstrakten warf, die sofort wie Zündhölzchen aufflammten. Vergebens suchte der erschrockene Mann, den die kritische Situation konsternierte, zu löschen: das Feuer griff rasch um sich, — er mußte fliehen, stürzte auf die Straße, warf sich in einen Fiaker und fuhr nach seinem Atelier, wo er mit dem Rufe: „Die Orgel von Saint-Eustache brennt!" zusammensank. Alle Hülfe kam zu spät; die ganze prachtvolle Orgel brannte nieder und der Schaden an Orgel und Kirche betrug nicht weniger als eine Million Franken. Vgl. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 136—138 u. Notice descriptive et historique sur l'église Saint-Eustache. I. S. 20.

nieder und B. baute als Geschäftsführer Ducroquets, der 1846 die Firma Daublaine-Callinet an sich gebracht hatte, 1850—1854 ein neues Werk für diese Kirche (68 kl. Stim. auf 4 Man. u. Ped.). Als das Haus Ducroquet 1855 an die Gesellschaft Merklin-Schütze überging, blieb B. als Leiter im Pariser Hause; 1858 aber trat er aus und gründete mit einem deutschen Orgelbauer Verschneider ein eigenes Geschäft, das jedoch, da er, beständig in erfinderischen Grübeleien befangen, zur Leitung desselben wenig geschickt war, nicht prosperierte. Er erfand noch eine elektrische Orgelmechanik, die im wesentlichen auf einer Verbindung des pneumatischen Hebels mit dem Elektromagneten beruht und 1868 bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung zwar Aufsehen erregte, aber keinen Anklang fand. Altersmüde und enttäuscht kehrte B. um 1870 in sein Vaterland zurück und starb am 26. November 1879 zu Maidstone.

Bärpfeife, Bärpipe, nach Adlung, Mus. mech. org. auch Baapfeife und Baarpfeife genannt, hieß eine jetzt gänzlich verschwundene Zungenstimme der Orgel, die im 16- und 8-Fußton vorkam. Sie hatte kurze, nach oben stark sich erweiternde Pfeifenkörper von sehr weiter Mensur und — je nachdem dieselben von Zinn (auch Blech) oder Holz gefertigt waren — von runder oder viereckiger Form. Da sie das Brummen des Bären nachahmen sollte, hatte sie einen breiten schnarrenden Ton; „wie sie (die Bärpfeifen) denn auch gar in sich klingen und mit einer brummenden Intonation respondieren,“ meint Prätorius, der Synt. mus. II. Kap. 8. S. 147 dieses Register genau beschreibt und auf Tab. 38. Fig. 19—23 fünf verschiedene Arten desselben abbildet. Sie wurden nämlich fast von jedem Orgelbauer anders konstruiert, mit mehr oder weniger phantastisch geformten Schallkörpern, und verschwanden aus den Orgeln wieder, noch ehe eine einheitliche Konstruktion derselben festgestellt war.[1])

Bärte, Pfeifenbärte, Flügel (Alae), Labiumflügel, nennen die Orgelbauer kleine, länglich viereckige Platten, die an den Labien verschiedener Orgelregister angebracht sind und den Zweck haben, den Wind, der sich bei seinem Ausströmen aus der Kernspalte zu sehr zerstreuen und nicht in entsprechender Menge durch den mehr oder minder hohen Aufschnitt gewisser Stimmen in das Korpus der Pfeifen dringen würde, zusammenzuhalten und zu leiten. Dadurch haben die Bärte in dreierlei Hinsicht Einfluß auf den Ton einer Stimme, an der sie angebracht sind. Sie bestimmen nach den Erfahrungen der Orgelbauer teilweise: 1. die Klangfarbe des Tones, durch Vermehrung der Intensivität desselben; 2. seine Höhe oder Tiefe, — werden sie zusammengedrückt, oder einwärts nach der Mundöffnung gebogen, so wird der Ton

[1]) Vgl. Dr. M. Reiter bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 546—547. In diesem Werke sind auf S. 19 der Abbildungen, Fig. 19—23 auch die Abbildungen der Bärpfeifen aus Prätorius wiederholt.

höher, werden sie auswärts gebogen, tiefer; 3. die leichtere oder schwerere Ansprache einer Stimme, eben durch das Zusammenhalten des Windstromes, wie dies z. B. bei fein intonierten Gambenstimmen mit hohem Aufschnitt der Fall ist. — Je nach dem Orte, wo die Bärte an einer Pfeife angebracht sind, unterscheidet man verschiedene Arten derselben, wie Vorderbärte, Seitenbärte, Unterleistenbärte, bei denen der Name die Stellung andeutet, oder Schneidebärte, die quer über den Aufschnitt gehen, Kastenbärte, die am Ober- und Unterlabium sich gegenüberstehen, u. dgl.

Bätz, Johann Heinrich Hartmann, der Stammvater einer Familie tüchtiger Orgelbauer und Gründer eines Orgelbaugeschäfts zu Utrecht, das, nach Anzahl, Größe und Trefflichkeit der aus demselben hervorgegangenen Orgelwerke zu urteilen, eine hervorragende Stelle in der Geschichte der Orgelbaukunst einnimmt. — Er war am 1. Januar 1709 zu Frankenroda in Thüringen als der Sohn eines Lehrers geboren und arbeitete 1729—1733 in der Werkstätte des Orgelbauers Thielemann zu Gotha. Dann ging er auf die Wanderschaft und kam nach Holland, wo er bei Christian Müller (vgl. den Art.) Arbeit fand, dem er die berühmte große Orgel zu Harlem bauen half. Nach Vollendung derselben gründete er 1738 ein eigenes Geschäft zu Utrecht, aus dem eine Anzahl trefflicher Orgelwerke für holländische Kirchen hervorgingen. Von 1769 an kränkelnd, wollte B. doch sein letztes Werk zu Zierikzee in Zeeland noch vollenden und selbst stimmen; aber am 5. Dezember mußte er, ein Sterbender, von seiner Orgel weggetragen werden. Man brachte ihn noch nach Utrecht, wo er am 13. Dezember 1770 im Schoß seiner Familie starb. — Er gehört mit Silbermann, Hildebrand, Gabler, Müller, Clicquot u. a. unstreitig zu den besten Meistern des Orgelbaus im vorigen Jahrhundert. — Von seinen c. 25 Werken sind als die bedeutendsten zu nennen:

1. Orgel der reform. Kirche zu Gorkum. 1755. 32 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 2. Orgel der luth. Kirche im Haag. 59 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 3. Orgel der reform. Kirche zu Woerden. 27 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 4. Orgel der reform. Kirche zu Zierikzee. 1770. 46 kl. Stn. 3 Man. u. Ped.

Seine beiden Söhne: Gideon Theodor Bätz, geb. 6. Juni 1751 zu Utrecht, gest. daselbst am 1. Januar 1820, und Christoph Bätz, gest. zwischen 1795 und 1800, setzten das väterliche Geschäft fort, hatten aber der Ungunst der Zeiten wegen keine Gelegenheit, größere Werke zu bauen; erst die Söhne Christophs brachten dasselbe wieder mehr in Schwung. Diese Söhne waren: Jonathan Bätz, geb. 5. Febr. 1787, gest. 18. Juli 1849 an der Cholera, und Johann Bätz, geb. 11. März 1790, gest. 19. Nov. 1836. Namentlich der erstere war es, der anfangs noch in Gemeinschaft mit seinem Oheim Gideon Theodor Bätz, später unter der tüchtigen Mitarbeiterschaft C. G. Wittes (vgl. den Art.), der 1826 eingetreten war, das Geschäft mehr und mehr vergrößerte und seinen Ruf mehrte. 1834 trat Witte als Teilhaber ein und die Firma lautete von da an „Bätz und Cie."; nach
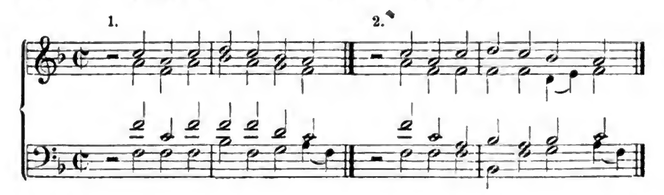
Jonathan Bätz' Tode wurde sie von Witte allein fortgeführt. Aus der Periode 1820—1848, während welcher Jonathan B. das Geschäft leitete, sind folgende größere Orgelwerke desselben namhaft zu machen:

1. Amsterdam, luth. Kirche 1830. — 2. Utrecht, Dom 1831. — 3. Utrecht, kath. Kirche 1834. — Paramaribo, luth. Kirche 1835. — 5. Amsterdam, kath. Kirche 1836. — 6. Delft, reform. Kirche 1840. — 7. Batavia, Wilhelmskirche 1841. — Amsterdam, Amstelkirche 1843. —
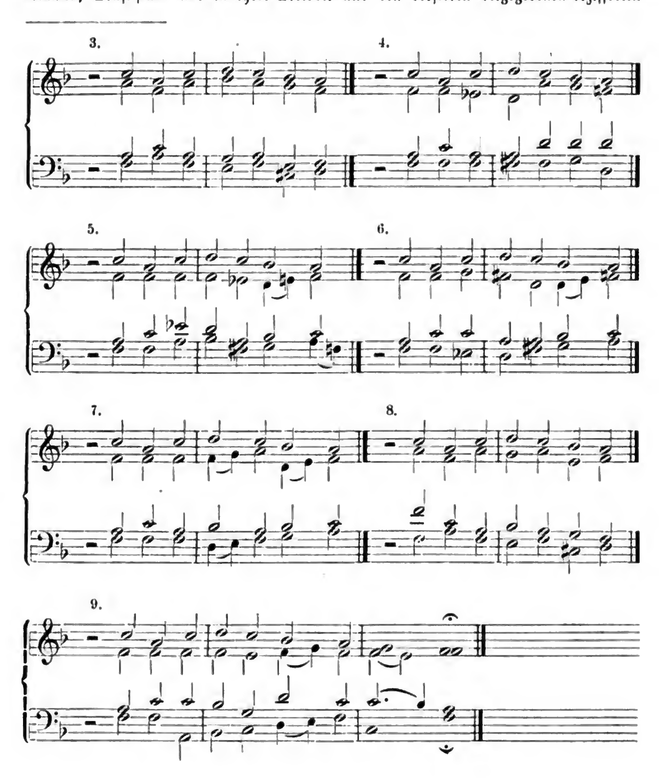
Barmherziges Herze der ewigen Liebe, Kantate zum 4. Sonntag nach Trinitatis (14. Juli 1715 zu Weimar) von Seb. Bach, mit dem Schlußchoral „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ," den der Komponist „auch in die erste Nummer einführt — wo ihn zu zwei über einem Achtel-Continuo duettierenden Stimmen die Trompete oder Oboe zu blasen hat — und damit wie in einem weiten Bogen über die ganze Kantate spannt." Vgl. Spitta, Bach I. S. 538. Ausgabe von J. P. Schmidt, Kirchengesänge 2c. von Joh. Seb. Bach. Berlin, Trautwein. Heft. II.

Baß; Baßstimme; Baßschlüssel. Das Wort Baß, vom lateinischen basis, Grundlage, Fundament, hergeleitet, bezeichnet in der Musik: a) die untere, tiefste der sogenannten äußeren Stimmen (vgl. den Art.), die Grundstimme jedes Tonstücks, mag dasselbe für Gesang oder für Instrumente, oder für beides zusammen gesetzt sein; b) diejenige Singstimme und die Instrumente, welche ihrer Natur und technischen Einrichtung nach geeignet sind, diese tiefste Stimme auszuführen, obwohl dies, wenn die eigentliche Baßstimme zeitweilig pausiert, auch andern Stimmen übertragen werden kann. — Der Baß ist als Träger der Melodie und Harmonie eines Tonstücks die Hauptstimme desselben, in welcher der gesamte tonliche Stoff (in den mitklingenden Obertönen) für die übrigen Stimmen enthalten ist. Daher sind auch alle Kombinationen der übrigen Stimmen vom Baß abhängig und es hat derselbe auf den Gesamtcharakter eines Tonstücks den wesentlichsten Einfluß.[1]) Seiner Bestimmung,

[1]) Wie wesentlich der Ausdruck eines Tonstücks durch veränderte Führung des Basses modifiziert wird, mag die nachstehende neunmal veränderte Harmonisierung der Anfangszeile der Choralmelodie „O daß ich tausend Zungen hätte", wie sie Silcher, Harmonie- und Kompositionslehre 1851. S. 123 zu anderem Zweck als Beispiel giebt, veranschaulichen:



die Grundlage der Tonverbindungen zu bilden, entspricht die für ihn charakteristische, ruhig abgemessene, kraftvolle Bewegung, die ihren natürlichen Grund darin hat, daß tiefere Töne langsamer schwingen, weil sie zu ihrer Erzeugung eine größere körperliche Masse (Luftsäule, Saite) in Bewegung zu setzen haben, als höhere. Seit mit der Entwicklung der Instrumentalmusik vom Anfang des 17. Jahrhunderts an die Erkenntnis immer mehr durchdrang, daß der harmonische Inhalt eines Tonstücks durch die Grundstimme desselben absolut bedingt sei, konnte auch der Gebrauch aufkommen, Musikstücke nur in ihrer Melodie und den derselben beigegebenen bezifferten



Baß, d. h. einen Baß über dem der harmonische Inhalt mittelst Ziffern angedeutet war, aufzuzeichnen. Eine solche Baßstimme hieß Generalbaß (vgl. den Art.) und ihre Ausführung auf einem mehrstimmigen Instrument Generalbaßspielen. Die Choralbücher, die von 1680—1780 für den evangelischen Kirchengesang, allerdings nicht mehr als eigentliche Singbücher (Kantionale), sondern als Orgelspielbücher, erschienen, sind sämtlich in dieser Weise notiert, und geben nur die Melodie und einen bezifferten Baß. Der durch ein ganzes Tonstück fortlaufende Baß, der zwar nicht immer die Baßstimme ausschließlich, sondern wo diese Pausen hatte, die alsdann tiefste Stimme der Stimmenverbindung darstellte, hieß Basso continuo, oder auch nur Continuo. — Das Verhältnis der Baßstimme zu den übrigen Stimmen ist in allen mehrstimmigen Tonsätzen so zu regeln, daß der Baß immer so durchgreifend hervortritt, um als Grundlage und Träger des ganzen wirken zu können. Dies wird aber nicht allein durch die richtige und genügende Besetzung dieser Stimme erreicht, sondern noch vielmehr durch ihre künstlerische Führung, in welcher Hinsicht die klassischen deutschen Meister Bach[1]) und Händel Unübertroffenes geleistet haben. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist eine tüchtige Besetzung mit Baßstimmen auch für das Pedal der Orgel. Um den Choral der Gemeinde zu begleiten, ist der Orgel vor allem ein voller, starker Baß nötig, und er ist es, der sie zum Instrument der Kirche im allgemeinen, und zum Instrument der evangelischen Kirche im besondern, fast allein erhebt. Das haben die deutschen Meister des Orgelbaus von jeher anerkannt und daher in ihren Dispositionen darauf gehalten, in's Pedal, dessen Grundlage der 16 Fußton bildet, immer ungefähr den vierten Teil aller klangbaren Stimmen eines größeren Werkes zu setzen, und auch bei kleineren Werken bis zu einer gewissen Grenze hin dieses so auszustatten, daß es ohne Anwendung der Koppel zur selbständigen Führung des Basses geschickt sei.[2]) Und daß sie daran recht thun, beweisen thatsächlich viele Werke ihrer französischen und englischen Kollegen, die das Pedal mehr oder weniger vernachlässigen und daher in denselben auch nur den Gesamtklang eines großen Harmoniums erreichen, weil eben „die höchste Macht des Orgeltones bedingt ist durch des Basses Grundgewalt."[3]) Näheres über die Baßstimmen der Orgel vgl. man in dem Art. „Pedal".

---

[1]) „Daß bei Sebastian Bach nie auch nur ein Anklang an gemeine Musik vorkommt, hat hauptsächlich auch in seinen Bässen seinen Grund, die immer in wunderbaren mystischen Gängen sich bewegen, niemals aber nur zwischen Tonika und Dominante hin- und hertrippeln." Vgl. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 351. Anm.

[2]) Vgl. Baumert, „Wichtige Regeln für das Entwerfen guter Orgeldispositionen ꝛc." Euterpe 1875. S. 151.

[3]) Vgl. Palmer, a. a. O. S. 377. Der Mangel eines durchgreifenden Basses ist darum auch der Grund, warum das neuerdings so beliebt gewordene Harmonium nie zum eigentlichen Kircheninstrument werden kann, sondern immer nur als Notbehelf auf den Kreis pietistischer Konventikel beschränkt bleiben wird. Vgl. Ammon, Württemberg. Kirchenblatt 1864. Nr. 27. S. 214–216.

Baß, Baßstimme als Gesangstimme ist das tiefste der vier Hauptregister der menschlichen Stimme, bei dem man drei Unterarten, den tiefen, den hohen Baß und den Bariton (vgl. den Art.) unterscheidet. Im Chorgesang wird vom Baß ein Ambitus von E F—d¹ e¹ f¹, d. h. zwei Oktaven verlangt, während für den Sologesang noch weitere Töne in der Höhe und Tiefe hinzukommen. Doch ist dem Baß die mittlere und tiefere Stimmlage am angemessensten und darf derselbe namentlich nach der Höhe nicht zu weit gehen und das Falsett kaum anwenden, wenn er anders seinem Charakter nicht untreu werden will, der männliche Kraft, Festigkeit, Ruhe und Würde aussprechen soll. Besonders tiefe Baßstimmen sind als Ausnahmen zu allen Zeiten vorgekommen.[1]) Soll die Baßstimme ihrer Bestimmung im Chore entsprechen und dem ganzen als Fundament und Stütze dienen, so muß sie eine durchdringende Kraft zu entwickeln fähig sein, also numerisch so besetzt werden, daß sie nicht durch die andern Stimmen gedeckt werden kann, und das richtige Verhältnis in dieser Hinsicht ist wohl, wenn sich die Zahl der Bassisten eines Chores zur Sängerzahl jeder der beiden Mittelstimmen wie 4 : 2 verhält. Auch bei der Aufstellung des Chores gebührt dem Basse unter selbstverständlicher Berücksichtigung der gegebenen Raumverhältnisse eine akustisch entsprechend günstige Stellung.

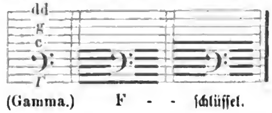
[1]) Der Gesanglehrer Garcia hat zuerst die Behauptung aufgestellt, daß die tiefsten Töne der Baßstimme auf einem eigenen Register des Kehlkopfes, das er Kontrabaßregister und der Physiologe Merkel (Anatomie u. Phys. des menschlichen Stimm- und Sprachorgans. Leipzig 1857) Strohbaß nennt, beruhen. — Als Beispiele phänomenal tiefer Bässe nennt schon Prätorius Synt. mus. II. S. 17, drei Bassisten in der berühmten Münchener Kapelle des Orlandus Lassus, zwei Brüder Fischer und einen Grasser, die in der Tiefe Kontra-F von „13 Fuß gar stark und mit völliger Stimme" erreicht hätten. Ein neapolitanischer Mönch Cassanus sang Kontra-G; von dem dänischen Kapellmeister Förster erzählt Mattheson, Ehrenpforte S. 21, und nach ihm Gerber, N. Lex. I. S. 365—366, daß er 1667 in Hamburg gesungen, einen Ambitus von 3 vollen Oktaven (a¹—Kontra-A) umfaßt und seine Stimme „im Saal wie ein stiller, angenehmer Subbaß, außer dem Saal aber gleich einer Posaune" geklungen habe. Der Bassist Ludwig Fischer (1745—1825), für den Mozart die Rolle des Osmin schrieb, beherrschte die Töne von D₁—a² ganz natürlich und gleichmäßig, vgl. v. Wolzogen, Über Theater und Musik. 1860. S. 275; wer der Bassist war, für den Händel (Kantate „Nel africano selve") die folgende 2 Oktaven und eine Sext umfassende Stelle:



schreiben konnte, ist nicht mehr bekannt, vgl. Chrysander, Händel. I. S. 244. — Die Kirchenchöre im Berliner Dom und in St. Petersburg besitzen immer einen oder mehrere besonders tiefe Bässe, deren Gesang in hohem Grade die Wirkung des Erhabenen und Feierlichen hervorbringt; vgl. G. Engel bei Mendel, Musik. Lex. I. S. 477. — Deutschland erzeugt erfahrungsgemäß mehr Bassisten, als andere Länder, „wozu nebst der rauheren Luftgegend und Lebensart auch das Biertrinken, bei den Wälschen aber das Gegenteil in beiden Stücken und noch überdies die häufige Verschneidung das meiste beiträgt" — wie Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. S. 62 meint.

Baßschlüssel, der Schlüssel, in dem die Noten für alle Baßstimmen geschrieben werden, heißt, weil er das kleine f unsres Tonsystems feststellt und sein Zeichen wahrscheinlich aus der gothischen Minuskel f durch Verschnörkelung in 𝄢 entstanden ist, auch F-schlüssel. Während in der modernen Musik nur noch der eigentliche Baßschlüssel gebräuchlich ist, kommt für die ältere Kirchenmusik außer ihm auch noch der Baritonschlüssel, der klein f auf der dritten Linie fixiert, in betracht.

1. Claves signatae. 2. Baßschlüssel. 3. Barytonschlüssel.



(Gamma.) F - - schlüssel.

Bassethorn, eine Zungenstimme der Orgel im 8 Fußton, die das gleichnamige, wie die Klarinette gebaute Blasinstrument nachahmen soll. Es ist ähnlich gebaut wie Fagottbaß, aber sanfter intoniert, mit einschlagenden Zungen und Körpern von Zinn oder Holz. Man findet es nur in ganz großen Orgelwerken verwendet, in Deutschland sehr selten. Als Corno di Bassetto 8′ steht es z. B. in der „Solo-Organ" der Konzertorgel zu Liverpool (von Willis, 100 kl. Stn.), als Corno-Bassetto 8′ bei Walker in den Orgeln zu Boston und Ulm im IV. Man., mit 16 Fußton als Corno-Bassetto in der „Choir-Organ" der Orgel der Kathedrale zu York von Elliot und Hill, und als Bassethorn 8′ bei Weigle, Pedal der Orgel der Johanniskirche in Stuttgart.

Basson, der französische Name des Fagott, und bei den französischen und manchen deutschen Orgelbauern daher auch der Name des Fagott in der Orgel. Vgl. den Art. „Fagott".

Bauer, Chrysostomus, ein geschickter Orgelbauer, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Württembergischen lebte und sich um den Orgelbau dadurch ein schätzenswertes Verdienst erwarb, daß er einer der ersten war, der in größeren Orgelwerken die nötige Windmenge durch Vergrößerung der Orgelbälge, und nicht wie es vordem üblich gewesen war, durch Vermehrung der Anzahl derselben zu erhalten suchte. Nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 376 ersetzte er 1720 in der Orgel des Domes zu Ulm die seitherigen 16 kleineren Bälge durch 8 doppelt so große.

Bauernflöte, Tibia rurestris, Bauernpfeife, Bäuerlein, Feldflöte, eine in alten Orgelwerken vorkommende kleine Flötenstimme mit sehr weiter Mensur und unangenehm heulender Intonation; sie war gedeckt und wurde im 4, 2 und sogar 1 Fußton (vgl. Prätorius, Synt. mus. II., der sie „Bawerflött, Baß- oder Päurlin" nennt, und Walter, Mus. Lex. 1732) gebaut und häufig auch im Pedal als Bauernflötbaß disponiert.

Baumert, Johann Karl Leberecht, Seminarmusiklehrer zu Liegnitz, ist am 23. Juli 1833 zu Rabischau in Schlesien geboren und erlangte seine Bildung als Lehrer und Musiker bis 1854 im Seminar zu Bunzlau unter Musikdirektor Karows Leitung. Nachdem er an mehreren Orten Schlesiens als Lehrer und Kantor gewirkt, wurde er 1866 als Musiklehrer an das Seminar zu Reichenbach berufen und trat 1874 in gleicher Eigenschaft an dasjenige in Sagan über, an dem er seitdem mit Erfolg wirkte, bis er neuestens (8. Aug. 1883) an das Seminar zu Liegnitz berufen wurde. — B. hat als Lehrer und Komponist, als Orgelbaurevisor und als Mitglied des schlesischen Kirchenmusikvereins Schönes auf dem Gebiete kirchlicher Musik geleistet. — Von seinen im Druck erschienenen Werken sind hier aufzuführen:

1. Orgelvorspiele für den kirchl. Gebr. 4 Sammlungen Op. 3. 8. 20. 32. — Andere Orgelstücke: Op. 18. 19. 29. 33. — 2. Chorwerke: Op. 9. Pfingstmusik. Op. 14. Psalm 103 für 4 Mstn. Op. 4. Psalm 121 für Mstn. Op. 21. Weihnachtskantate. — 3. Op. 17. 180 Choralmelodieen ꝛc. Langensalza. Beyer.

Beck, David, ein kunstreicher deutscher Orgelbauer aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Er lebte um 1590 zu Halberstadt, wo er eine Orgel für die dortige St. Martinskirche, dann im Auftrag des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig 1592—1596 mit noch neun Gehilfen die berühmte Orgel zu Gröningen baute, ein Werk, das seinem Namen eine bleibende Stelle in der Geschichte des Orgelbaues sicherte. Sie hatte 59 Stimmen auf 2 Manualen und Pedal, kostete 10000 Thlr. (?) und wurde 1596 von 53 der bedeutendsten deutschen Organisten, die man zusammenberief und mit 3000 Thlr. bezahlte, geprüft. Nachrichten über diese Orgel finden sich bei Prätorius, Werckmeister (Organum Gruning. redivivum 1705.), Adlung u. a. Orgelschriftstellern; nach denselben ist die Disposition mitgeteilt bei Wangemann, Gesch. der Org. 1881. S. 158 u. 159.

Becker, Karl Ferdinand, Organist und trefflicher musikhistorischer Forscher, war am 17. Juli 1804 als der Sohn des seiner Zeit bekannten Arztes und belletristischen Schriftstellers Gottfried Wilhelm B. zu Leipzig geboren und erhielt eine tüchtige wissenschaftliche und musikalische Bildung auf der Thomasschule seiner Vaterstadt, wo besonders Schicht sein Lehrer in der Musik war. Weitere Studien, namentlich im Orgelspiel machte er dann noch unter Friedr. Schneiders Leitung, und schon 1825 übertrug man ihm die Organistenstelle an der Petrikirche zu Leipzig. Bald erwarb er sich den Ruf eines bedeutenden Orgelspielers, rückte 1837 auf die erste Leipziger Organistenstelle, an der St. Nikolaikirche vor, und als 1843 Mendelssohn das Konservatorium gründete, berief er B. als Lehrer des Orgelspiels an dasselbe. Früher schon hatte sich B. neben seiner praktischen Thätigkeit mit besonderer Hingabe musikgeschichtlichen Forschungen zugewandt, deren Ergebnisse er in mehreren Schriften von bleibendem Werte, sowie in der von Rob. Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ niedergelegt hat. 1850 beteiligte er sich als einer der ersten mit an der Gründung der Bachgesellschaft, für deren Bachausgabe er den

dritten Band (Klavierwerke I.) redigierte. Im Jahre 1856 legte er sein Organistenamt, sowie seine Lehrstelle am Konservatorium nieder und zog sich, nachdem er noch seine wertvolle Sammlung alter Musikwerke und musikalischer Schriften an die Leipziger Stadtbibliothek abgetreten hatte, nach Plagwitz bei Leipzig ins Privatleben zurück. Von da an enthielt sich der einst so fleißige Sammler und Bibliograph, Herausgeber alter Tonsätze und nach allen Seiten hin thätige Musikhistoriker merkwürdiger Weise jeder äußern Kundgebung seines Daseins, und starb am 26. Okt. 1877 im 74. Lebensjahre, mit dem Ruhme eines Mannes, dessen Bücher noch auf Jahrzehnte hinaus für gewisse Fächer der Musikgeschichte die einzigen zuverlässigen Nachschlagewerke bleiben werden.[1]) — Seine auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik erschienenen Werke sind:

1. Ratgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt. Leipz. 1828. Schwickert. 8°. — 2. Sammlung von Chorälen aus dem XVI. u. XVII. Jahrh., der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben (mit Dr. G. Billroth). Leipz. 1831. Tauchnitz. XII u. 80 S. gr. 8°. — 3. 69 Choräle mit beziffertem Baß von Joh. Seb. Bach, herausgegeben. Leipz. 1832. Breitk. u. Härtel. VI. u. 39 S. qu. 4°. — 4. Sechs- und sechzig vierstimmige Choralmelodieen zu C. J. Ph. Spittas Psalter und Harfe, teils komponiert, teils bearbeitet. Leipz. 1841. Rob. Friese. 42 S. qu. 8°.[2]) — 5. Johann Sebastian Bachs Vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit

---

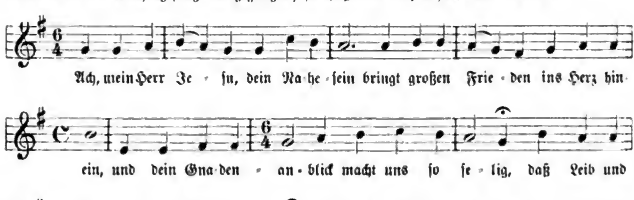
[1]) Fétis, Biogr. des mus. I. S. 292 f. war darum nicht berechtigt, geringschätzig auf Beckers Leistungen herabzusehen und sie zu bespötteln; was Akribie und Zuverlässigkeit anbelangt, hätte er viel von ihm lernen können.
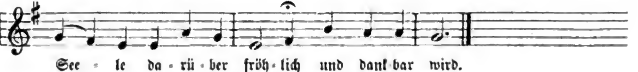
[2]) Hier finden sich 18 von B. komponierte Melodieen zu folgenden Liedern von Spitta:

Nr. 65. Am Grabe stehn wir stille. G-dur. h d h a g fis g.
„ 15. Aus dir selber strebst du nur vergebens. F-dur. f g a b c d c b a f.
„ 56. Erhalt in mir den Lebenstrieb, das Sehnen. G-dur. g h g d c h c d c h a g.
Nr. 38. Herr, des Tages Mühen und Beschwerden. F-dur. a g f g a c d c g g.
„ 53. Herr, das Böse willig zu erleiden. G-dur. g a h g a h c a g fis.
„ 23. Ich glaube, darum rede ich. F-dur. c f c d c b b a.
„ 20. Ich nehme was du mir bestimmst. D-dur. fis a fis g a h h a.
„ 60. In der Angst der Welt will ich nicht klagen. F-dur. f g a b c c d e d c.
„ 55. Ist der Weg auch noch so lang. D-dur. d cis h a g g fis.
„ 40. Klage nicht, betrübtes Kind. G-dur. h a g d c h a h.
„ 32. Laß mich fest stehn auf dem einen Grunde. C-dur. g a g c h c d e d h.
„ 41. O selig Haus, wo man dich aufgenommen. F-dur. c b a g f g a c b a g f. (Aufgenommen im Drei Kant. G.-B. Nr. 303. Ch.-B. dazu S. 128 und verändert S. 158.)
„ 58. O Vaterhand. die mich so treu geführet. Es-dur. es g f es g c b as g f es.
„ 14. Still an deinem liebevollen Herzen. A-moll. a gis a h c h a h gis e.
„ 45. Was in dem Herrn du thust, das wird gelingen. Es-dur. g as g f es d b c d c b.
„ 39. Wie ist der Abend so traulich. D-dur. fis a a h cis d cis h a.
„ 66. Wie wird uns sein, wenn endlich nach dem schweren. F-dur. g a g f c d c b a g f.
„ 36. Winter ist es. In dem weiten Reiche. D-moll. d e f g a a g a b b.

einem Vorwort begleitet. Leipz. 1843. Friese. X. u. 279 S. gr. 8°. (360 vierst. Choräle in Partitur.) — 6. Sammlung der vorzüglich gebräuchlichen Choräle zu dem Hamburgischen Gesangbuche. Für Pianoforte und Gesang eingerichtet. Hamb. 1843. Aug. Cranz. VI u. 29. S. qu. Fol. (68 vierst. Choräle). — 7. Evangelisches Choralbuch, Einhundertachtunddreißig vierstimmige Choräle mit genauester Berücksichtigung des neuen Leipziger Gesangbuchs. Leipz. 1844. Friedr. Fleischer. VIII. u. 115 S. qu. 8°. 10. Aufl. 1877.[1]) — 8. Vollständiges Choralmelodieenbuch zu dem neuen Leipziger Gesangbuch zum Gebrauch in Kirchen und Schulen geordnet und herausgegeben. Leipz. 1844. das. 35 S. 12°. — 9. Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen. Chronologisch geordnet. Leipz. 1845. das. VIII. u. 220 S. gr. 8°. — 10. Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. II. Teil, enthaltend 162 Choräle. Leipz. 1847. das. VIII. u. 100 S. qu. 4°. — 11. Paul Gerhardts geistliche Lieder, herausgegeben. Leipz. 1851. Wiegand. VIII. u. 447 S. gr. 8°. — 12. Einundsechzig Choralmelodieen zu den sämtlichen Liedern Paul Gerhardts. Vierstimmig gesetzt. das. 1851. 52 S. gr. 8°. — 13. Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, für Singvereine und zum Studium für Tonkünstler herausgegeben. Dresden, o. J. W. Paul. Part. Heft 1—5. 55 S. Fol. (14 Gesänge). — 14. Orgelwerke: 12 Adagios für Orgel. Op. 9. — 6 Trios. Op. 10. — 6 Trios über bekannte Choralmelodien. Op. 11. — 12 Tonstücke Op. 12. — Drei- und vierst. Tonstücke. 2 Hefte. Op. 13. — Studien für Anfänger im Pedalspiel. 1. Sammlung. Op. 14. — 24 Tonstücke. Op. 15. — 10 Präludien. — Orgelarchiv. 48 Orgelstücke aus verschiedenen Jahrhunderten. 4 Hefte (mit A. G. Ritter). — Cäcilia. 100 Tonstücke für Orgel zum Studium, Konzertvortrag und zum Gebrauch beim öffentl. Gottesdienste. 3 Bde. in 18 Heften. Leipz. Hirsch. — Pedalübungen für angehende Orgelspieler ꝛc. 2 Hefte. Op. 30. Leipz. Kistner. — Choral: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" mit 35 beziff. Bässen. Leipz. 1835. Schubert. 10 S. qu. 4°. — Choral: „Christ, der du bist der helle Tag," mit 50 beziff. Bässen. Leipz. 1837. Breitk. u. Härtel. 7 S. qu. Fol.

[1]) Aus diesem Ch.-B. ist die unter Nr. 5. S. 3 stehende, von B. 1843 komponierte Melodie in den Kirchengesang übergegangen; sie heißt bei Erk, Ch.-B. Nr. 5. S. 3:





Becker, Paul, von dessen Leben nichts weiter bekannt ist, als daß er um 1660 als „der Musik Beflissener zu Weißenfels“ lebte, hat zu dem zweiten Teil von Ernst Christoph Homburgs „Geistlichen Liedern“ 50 Melodien mit dreistimmigen Tonsätzen erfunden, von denen jedoch keine in kirchlichen Gebrauch kam.

Becker, Johann, geb. am 1. September 1726 (nach Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 538; Döring, Choralkunde. S. 197. „1721“), gest. 1803 als Hof- und Stadtorganist zu Kassel; er gab das folgende Ch.-B. für die reformierte Kirche in Hessen-Kassel heraus:

„Choralbuch zu dem in Hochfürstl. Hessen-Kasselschen Landen eingeführten verbesserten Gesangbuche.“ Kassel 1771. Seibert.

Dasselbe enthält 144 Melodieen mit beziffertem Baß und hin und wieder beigegebenen Zwischenspielen und schließt sich als Orgelchoralbuch, entgegen dem seitherigen Brauch der reformierten Kirche, den damaligen Choralbüchern der lutherischen Kirche an.

Bédos de Celles, Don Jean-François, Benediktinermönch, einer der kunstfertigsten und zugleich gelehrtesten Orgelbauer des 18. Jahrhunderts und der bedeutendste Schriftsteller über Orgelbau, der den Stand dieser Kunst bis auf seine Zeit in abschließender Weise dargelegt hat. Er war 1706 zu Caux in der Diöcese Béziers geboren, trat 1726 zu Toulouse in die Kongregation des heiliges Maurus seines Ordens ein und baute dann für verschiedene Klosterkirchen desselben Orgeln, durch die er sich einen solchen Namen machte, daß ihn 1758 die Akademie der Wissenschaften zu Bordeaux zum Mitgliede ernannte. Von dieser Zeit an sammelte er wohl auch schon das Material zu seinem berühmten Werke über Orgelbau, das er von 1766—1778 ausarbeitete und als einen Teil der großen französischen Encyklopädie in drei Großfolio-Bänden erscheinen ließ, und das seiner Zeit mit Recht als „das schätzbarste und ausführlichste“ galt, was bis dahin über Orgelbaukunst erschienen war. Vgl. Gerber, N. Lex. I. S. 306—307. -- Dieses Werk ist:

„L'art du facteur d'orgues.“ I. Teil. 1766. 142 S. 52 Kupfertafeln; II. Teil. 283 S.; III. Teil. 111 S. 27 Tafeln; IV. Teil. 140 S: 53 Tafeln; die Seitenzahlen und die Numerierung der Tafeln ist fortlaufend, also im ganzen 676 S. u. 137 Tafeln. Es enthält dasselbe eine genaue, reichlich durch gut ausgeführte Abbildungen erläuterte Beschreibung aller zum Orgelbau nötigen Werkzeuge, der Form und Maßverhältnisse der sämtlichen damals gebauten Orgelstimmen, der Windladen, der Mechanik der Wellen, Abstrakten, Bälge, Windwage, Abbildungen verschiedener Orgelprospekte, sowie eine Geschichte des Orgelbaues. Daß es, wie Barbier u. a. wollen, von dem am 29. April 1797 gestorbenen Benediktiner Jean François Monniot verfaßt sei, hat Fétis[1]) widerlegt. Von deutschen Schriftstellern über Orgelbau ist es

[1]) Vgl. Fétis, Biogr. des mus. I. S. 296. nach dem im Autograph in seinem Besitz befindlichen Brief des Don Bédos vom 17. Sept. 1763, in dem dieser von der Mühe spricht, die ihm die Sammlung des Materials zu seinem Werke verursache.

fleißig benutzt und mehrfach übersetzt worden.[1]) — Eine zweite kleinere Schrift des Don Bédos ist sein „Gutachten über die von ihm geprüfte neue Orgel der Kirche Saint-Martin in Tours." 1761.[2])

Begleitung. In der modernen Musik mit ihrer durchaus von den harmonischen Relationen der Tonalität beherrschten melodischen Erfindung, ist in und mit der Melodie immer auch schon der gleichsam noch latente harmonische Inhalt derselben gegeben, und ihn frei zu machen und darzulegen ist die Aufgabe der Begleitung. Die Begleitung einer Melodie ist trotz der Behauptung Rousseaus, daß das hierdurch entstehende Zusammenklingen verschiedener Tonreihen eine Barbarei sei, die die hochgebildeten Griechen nicht gekannt haben,[3]) eine so unbedingte Forderung unsres Gefühls, daß wir selbst in den Fällen, in welchen (wie z. B. beim einstimmigen Gesang- oder bei Solostücken für ein Instrument) die Melodie vollkommen allein auftritt, eine harmonische Unterlage derselben uns unwillkürlich hinzu denken und innerlich mithören, wie denn auch das musikalisch nicht gebildete Volk seine Melodieen mit einem sogenannten „natürlichen Sekund" begleitet und damit gleichsam instinktmäßig jenem durchaus berechtigten Gefühle folgt. Die Aufgabe jeglicher Begleitung ist vor allem eine ästhetische und erst in zweiter Linie auch eine praktische. Jene besteht darin, der Melodie die entsprechende harmonische Unterlage zu gewähren, ihre rhythmische Gliederung dadurch zu markieren, daß sie deren Gruppen und Abschnitte sowohl auseinanderhält, als verbindet, und ihre dynamische Wirkung durch den Wechsel der Klangfarbe und die Vermehrung oder Verminderung der Klangmasse zu heben und zu verstärken; — diese, die praktische aber darin, die Melodie, namentlich die Vokalmelodie, bei der Ausführung zu unterstützen, sie zu heben und zu tragen. Beiden Aufgaben aber wird nur eine Begleitung vollständig gerecht werden, die in jeder Beziehung das richtige künstlerische Maß einhält und weder durch Überladung und Überfülle die Melodie überflutet und zudeckt, noch auch durch Dürftigkeit und Trockenheit (manche älteren Choralbücher sind in letzteren Fehler öfters verfallen) ihren Schwung nieder-

---

[1]) Nach Gerber, N. Lex. I. S. 307 soll schon Marpurg es in einer „Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst", die jedoch nicht fertig wurde, zu übersetzen beabsichtigt, und ein Prof. Halle in seiner „Kunst des Orgelbaus" es teilweise übersetzt haben. Die Einleitung zum IV. Teil, eine Gesch. der Orgel und des Orgelbaus enthaltend, hat M. Vollbeding übersetzt und unter dem Titel „Kurzgefaßte Geschichte der Orgel nach dem Französischen des Bédos de Celles &c." Berl. 1793. herausgegeben. Ausführlich ist das Werk namentlich auch von Töpfer berücksichtigt.

[2]) Dieses Gutachten wurde veröffentlicht im Mercur de France. Janv. 1762. S. 133 ff. und in einer deutschen Übersetzung des Joh. Friedr. Agricola mitgeteilt bei Adlung, Mus. mech. org. S. 287 ff.

[3]) Vgl. Rousseau, Diction. de Musique. 1768. S. 241—242 ad voc. „Harmonie": „Il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu' une invention gothique et barbare, dont nous nous ne fussions jamais avisés si nous eussions été plus sensibles aux veritables beautés de l'art et à la musique vraiment naturelle."

hält und damit ihre volle Wirkung hindert. In der evangelischen Kirchenmusik tritt die Begleitung als wichtiges Moment auf:

1. beim Gemeindegesang oder Choral;
2. beim Chorgesang, und
3. beim liturgischen oder Altargesang.

Sie wird ausgeführt: Durch die Orgel, eventuell auch durch ein Posaunenquartett, und durch ein mehr oder weniger vollständiges Orchester.

1. Nach dem gegenwärtigen Brauch der deutschen evangelischen Kirche wird die Melodie des Chorals von der Gemeinde unisono, oder vielmehr in Oktaven gesungen,[1]) und die Begleitung dieses Gesanges mit einer denselben stützenden und hebenden Harmonie hat der Organist auf der Orgel auszuführen, wobei folgende Hauptpunkte für ihn in Betracht kommen dürften:

a) die richtige Wahl der Melodie zu dem Liede, das jeweilen gesungen werden soll. Diese Wahl ist nun allerdings nicht immer frei; denn die evangelische Kirche besitzt zunächst einen ganzen Schatz von Liedern, die ihre eigenen Weisen haben und bei denen Wort und Ton so trefflich übereinstimmen, daß sie nimmermehr auseinander gerissen werden dürfen, vielmehr wo dies etwa doch geschehen und in einer Gemeinde, die eine oder andere Weise in Vergessenheit geraten sein sollte, deren Restituierung vor allem anzustreben ist. Diese Lieder mit eigenen Weisen sind zugleich in den meisten Fällen diejenigen, die in solchen Landeskirchen, deren Gottesdienst den liturgischen Charakter, jene „gewisse Christliche gute ordnung“ bewahrt hat, von der der alte Selnecker spricht,[2]) als Sonntags- oder Hauptlieder feststehen, so daß auch hier nicht in Frage kommen kann, „was man für Christliche Lieder alle Sontag vnd Fest, die zu eim jedem Sontags Euangelio auffs best sich schicken, mit der gemein singen“ soll. Es bleiben also zur freien Wahl nur ein Teil der Melodieen zu den sogenannten Predigtliedern übrig, die ja gewöhnlich vom Geistlichen ebenfalls frei gewählt werden, und die z. B. in der Württembergischen Kirche die einzigen sind, welche überhaupt gesungen werden. Und auch bei ihnen sind in den neueren G.-BB. Melodieen bereits angegeben; leider aber sind diese Angaben nicht

---

[1]) Köstlin in Vischers Ästhetik III. S. 994 macht gerade diese Weise der Ausführung zu einem wesentlichen Merkmale des Chorals, wenn er sagt: „Die Harmonie der Instrumentalbegleitung überlassend, strömt der Choral im klaren Oktavenzusammenklang aller Tonregionen machtvoll und gemessen einher, das reinste Bild des Zusammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein sie befassendes Allgemeines, verschmähend alle spezielle Individualisierung, bloß Eine Gesamtstimmung darstellend, in der die persönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu einem unauflösbaren Gusse verschmolzen sind.“ — Die seinerzeit viel ventilierte Frage des vierstimmigen Gemeindegesangs soll in dem Art. „Kirchenmusik“ behandelt werden.

[2]) Vgl. seine treffliche Vorrede zu den „Kirchengesengen“ Leipzig 1587 bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 663—668, wo er ein vollständiges Verzeichnis aller Hauptlieder für die Sonn-, Fest- und Feiertage des ganzen Kirchenjahres giebt, wie sie zu seiner Zeit in Leipzig im Gebrauch waren, — ein Verzeichnis, das auch jetzt noch aller Beachtung wert ist.

immer mit der nötigen Sorgfalt gemacht, und das Merseburger G.-B. ist mit Zusammenstellung von Liedern und Melodieen wie:

Lied: „Voll Freud und frommer Dankbegier";
Mel.: „Warum betrübst du dich mein Herz";
Festlied: „Dir Ewiger sei dieser Tag geweihet";
Mel.: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen";
Lied: „Gott ruft der Sonn und schafft den Mond";
Mel.: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist";
Lied: „Herr im Himmel, Gott auf Erden";
(Danklied nach einer reichen Ernte.)
Mel.: „Herr ich habe mißgehandelt" u. dgl.

nicht allein,[1]) so daß für den Kantor und Organisten immer noch Fälle genug übrig bleiben, in denen er seinen kirchlichen Sinn und Geschmack bei der Melodieenwahl bethätigen kann. Für diese Wahl bietet aber, wenn sie in allen Fällen die richtige sein soll, das Versmaß allein keinerlei Sicherheit,[2]) vielmehr darf dabei ein höherer Gesichtspunkt nimmer außer Acht gelassen werden. Wie vom Geistlichen verlangt wird, daß er auch das Predigtlied mehr als Liturg denn als Prediger wähle,[3]) so ist vom Choral nicht minder zu verlangen, daß er mit der jedesmaligen kirchlichen Zeit und Handlung stimme und „man an dem bloßen Tone schon merke, welche Zeit und Handlung eben begangen werde." Damit hängt dann auf's genaueste zusammen, daß er zugleich dem Charakter des Liedes entspreche, weil „das inhaltreichste Lied, das eine unfestliche, ordinäre, musikalisch schwunglose Melodie hätte, niemanden zur Erbauung werden würde, da für positiv Unpassendes in diesem Stücke die Gemeinden, ohne sich des Grundes genau bewußt zu sein, ein deutliches Gefühl haben."[4]) Ist die Melodie bestimmt, so handelt es sich für den Organisten darum, für dieselbe

b) die richtige Tonhöhe zu wählen. Es ist Thatsache, daß in den meisten neueren Choralbüchern die Tonlage der Choräle namentlich mit Rücksicht auf die in die Höhe gegangene Stimmung zu hoch ist. Mag man sich dies nun daraus erklären, daß bei einzelnen Chorälen eine traditionelle Tonhöhe, die sie beim Umsetzen aus dem Tenor eines alten polyphonen Tonsatzes in den Sopran erhielten, einfach beibehalten, oder daraus, daß durch den Einfluß der Instrumentalmusik die An-

---

[1]) Man vgl. hierüber z. B. die Andeutungen in Bezug auf das Bayr. G.-B. im Münchener Ch.-B. 1844. Vorr. S. X. XI. sowie die vielfach wiederkehrenden Klagen in dieser Richtung in den Vorreden andrer Choralbücher. — Euterpe 1867. S. 161—163.

[2]) Sind doch z. B. für das eine Metrum „Wer nur den lieben Gott läßt walten" an 50 verschiedene Melodieen vorhanden. Vgl. Euterpe 1861. S. 151—154.

[3]) Vgl. Lange, Kirchl. Hymnol. 1843. I. S. 95. Palmer, Ev. Hymnol. 1865. S. 234—236.

[4]) Vgl. Palmer, a. a. O. S. 338; Natorp, Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten. 1817. S. 17. 18; A. Jakob, „Musikalisches Unwesen an heiliger Stätte". Euterpe 1843 in mehreren Artikeln; Reinthaler, Form und Brauch der deutschen Liederbibel. 1862. S. 8. 9; Ludwig, Euterpe 1865. S. 148—149; Haring, Euterpe 1866. S. 18—20, u. a.

schauung von den natürlichen Grenzen der einzelnen Gesangstimmen nach und nach verwischt, oder daraus, daß die höhere Lage aus Rücksicht auf die Ausführung durch einen Chor gewählt worden sei, oder endlich daraus, daß manche Kantoren und Organisten meinen, der Choral in höherer Tonlage „klinge besser": die Thatsache ist vorhanden, und ihre übeln Folgen für den Gemeindegesang nicht minder. Diese Folgen aber sind: Schreien, statt Singen, gewaltsames Hinauftreiben der Stimme, Detonieren, Verlegen hoher Stellen in die tiefere Oktave, unkirchliches Sekundieren und unfreiwilliges Stillschweigen. Sie können nur dadurch beseitigt werden, daß jede Melodie in einer Tonhöhe gespielt wird, die es allen Stimmgattungen möglich macht, dieselbe ohne Anstrengung zu singen. Daß die Tonhöhe am besten eine mittlere, d. h. die des Mezzosopran oder Bariton sein wird, ergiebt sich darnach von selbst; den Umfang dieser beiden Stimmgattungen haben aber die Alten auf a—h^1 u. c^2 (für Mezzosopran) und auf H—c^1 u. d^1 (für Bariton festgestellt, — und dieser Umfang dürfte auch der für den Gemeindegesang maßgebende sein, sofern bei der Fixierung der Tonhöhe eines Chorals nicht sowohl seine äußersten Grenztöne, als vielmehr sein ganzer Inhalt und das Vorherrschen der hohen oder tiefen Töne in demselben hauptsächlich in Betracht gezogen wird. Nach diesem Maßstabe wären also beispielsweise Choräle wie „Nun danket alle Gott" statt in G-dur, in Es-, E- oder F-dur, „Wachet auf ruft uns die Stimme" statt in C- oder gar D-dur, in As-, A- oder B-dur, „Dir dir Jehovah will ich singen" (mit seinem Umfang einer Undecime) statt in C-dur in As- oder A-dur, „Valet will ich dir geben" statt in C-dur, in A- oder B-dur u. s. w. zu singen. Daß von einer solchen Transponierung das Fantasiegebilde einer früheren Zeit von der sogenannten Charakteristik der Tonarten nicht abhalten darf, braucht kaum noch bemerkt zu werden; „denn beim Gesang an und für sich, wie bei der Orgel, kann eine charakteristisch verschiedene Wirkung der einen oder der andern Tonart rein nur von der T o n h ö h e abhängen, für welche es aber, bei dem Mangel an einer allgemeinen festen Stimmung überhaupt und bei der verschiedenen Tonhöhe der Orgel insbesondere, ja doch kein absolutes Maß giebt."[1]) Ein dritter wichtiger Punkt für den begleitenden Organisten ist

c) die h a r m o n i s c h e B e h a n d l u n g des Chorals. Während die Melodie beim Choral absolut feststehend, ein wirklicher Cantus firmus und unantastbares Eigentum der Gemeinde ist, gehört die Harmonie desselben in das Gebiet der Kunst und ist ein mit der Zeit Wechselndes, Flüssiges. Daher haben auch die Choralbücher des vorigen Jahrhunderts die Harmonie in ihren bezifferten Bässen nur angedeutet und der Ausführung derselben durch die Organisten volle Freiheit gelassen,

---

[1]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. Vorr. S. X, sowie die eingehende Abhandlung Succos „Die Tonarten der Choräle in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang" Allg. musik. Ztg. 1869. S. 228—230. 235—236. 244—245. 252—254. 261—262. Erk, Ch.-B. 1863. Vorr. S. V. VI. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Vorr. S. XII.
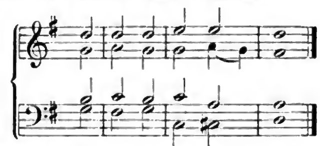
eine Freiheit, die von diesen reichlich benützt wurde und auch benützt werden konnte, weil bei der damaligen Vertrautheit der Gemeinden mit Melodieen und Texten ein freier, voller und sicherer Gemeindegesang ihnen gegenüber stand und sich mit ihrer mehr oder weniger reichen Orgelbegleitung zu einem lebensvollen Kunstganzen verband.[1]) Anders wurde die Sache aber, als man in der Zopfzeit anfing, neue Choräle um die Wette zu fabrizieren und dem Gemeindegesang zu octroyieren; sie waren in keiner Beziehung dazu angethan, wirkliches freies Eigentum der Gemeinden zu werden, sie führten den Verfall des Gemeindegesanges herbei und sie bildeten zugleich die willkommenen Objekte zu allerlei harmonischen Experimenten, die schließlich in einer allgemeinen Verflachung der Choralharmonisierung endigten. Sehr bezeichnend beginnt gleichzeitig in den Vorreden der Choralbücher jenes Hinarbeiten auf das Zurückdrängen der Orgel, jene ängstlichen, endlos variierten Hinweisungen darauf, daß die Orgel mit ihrer harmonischen Fülle sich ja nicht vordränge, ja nicht vergessen solle, daß sie nur zu begleiten habe, die zuletzt darin gipfelten, daß, wenn einmal die goldene Zeit des geträumten „erhaben feierlichen, sanft rührenden, weich empfindungsvollen" u. s. w. Kirchengesangs angebrochen sein werde, die Orgel eigentlich ganz entbehrlich sei.[2]) Die neuere Zeit ist bezüglich der harmonischen Behandlung des Chorals zu besseren Grundsätzen zurückgekehrt und hat die Wichtigkeit einer guten Harmonisierung für die edlere Haltung desselben voll anerkannt. Von einer solchen Harmonisierung ist nun, sofern der Choral vor allem Kirchengesang ist, in erster Linie K i r c h l i c h k e i t zu verlangen. Diese wird wesentlich darin bestehen, daß als harmonisches Material nur dasjenige für sie verwendet wird, das seit alter Zeit dem kirchlichen Tonsatz eignete und gleichsam in der Kirche entstanden ist; die vorherrschende Diatonik in dem ganzen Ernst und der Kraft ihrer Konsonanzen, wie sie schon vom natürlichen Fortschritt der Melodie gefordert wird, gehört dem Choral, alle weltlich-leidenschaftlichen, unruhig aufregenden, nur äußerlich wirkenden Harmonieen aber (wie z. B. die stärker gefärbten Septimen- und Nonen-Akkorde mit ihren verminderten und alterierten Formen) sind ihm durchaus ferne zu halten. Als kirch-

[1]) In welch kunstreicher Weise z. B. Seb. Bach den Gemeindegesang begleitete ist bei Spitta, Bach I. S. 309—313. S. 584. II. S. 588 u. 589 zu lesen, sowie aus den Notenbeispielen zu Bd. II. S. 15 an dem Choral „Gelobet seist du Jesu Christ" auch zu ersehen. Vgl. außerdem noch: Spitta „Die Wiederbelebung protestant. Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage." Deutsche Rundschau 1882. Aprilheft. S. 105—121.
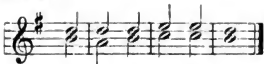
[2]) Dies sprechen die Herausgeber des Württ. Ch.-B. 1828. Vorr. S. III. ganz offen und unumwunden aus; vgl. auch Kocher, Die Tonkunst in der Kirche. 1826. S. 83. Sie erwarteten diese goldene Zeit vom vierstimmigen Gemeindegesang; aber auch die Vertreter des sogen. rhythmischen Chorals, die von diesem alles Heil erwarteten, sind zum gleichen Resultate gelangt; auch das Münchner Ch.-B. 1844. Vorr. S. XI. ist überzeugt, „daß nach und nach alle unsre Choräle (d. h. die rhythmischen) von den Gemeinden so gelernt werden, daß sie dieselben auch ohne Leitung der Orgel fortsingen könnten, da der bestimmte Rhythmus alle Stimmen zusammenhält."

licher Volksgesang aber verlangt der Choral zugleich eine edle Popularität der Harmonie, die ebenso weit entfernt ist von allem Künstlichen und Verkünstelten, wie von allem Flachen, Dürftigen und Trivialen, wie sich solches im häufigen Gebrauch z. B. des Septimenakkords der zweiten Stufe (dem $\frac{6}{5}$ Akkord), im Nachschlagen der Hauptseptime u. dgl. namentlich in Cadenzen, die deshalb eine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, noch immer unangenehm genug bemerklich macht. Um vor solcher Flachheit zu schützen, darf die Forderung der Popularität nicht dahin gesteigert werden, daß die Harmonisierung des Chorals auch auf das dem Volksgesang eigene „Sekundsingen" Rücksicht zu nehmen habe,[1]) vielmehr ist die Beseitigung dieses durchaus unkirchlichen Sekundsingens anzustreben. — Des weitern wird sich in der Harmonisierung des Chorals ein lebendiger historischer Sinn und Geschmack zu manifestieren haben, der, ohne durch unvermittelte Herübernahme der düstern und herben Harmonieen mancher alten Meister das Choralbuch zum Anti-
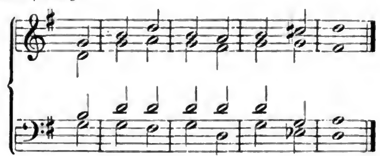
[1]) Freilich entstehen häßliche Dissonanzen in Fällen wie sie Meinhardt „Choralgesang und Choralspiel" Euterpe 1865. Nr. 9. S. 159—160 anführt, wenn er erzählt: „Kürzlich hörte ich den ersten Passus von „Nun danket alle Gott" so spielen:



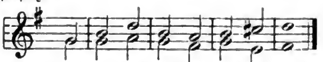
und die Gemeinde sang hartnäckig so:



Ein anderer Organist spielt häufig den ersten Passus von „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" mit folgender Harmonisierung:



während die Gemeinde so singt:



— und diese Dissonanzen sind sicher nicht so leicht zu nehmen, wie Lehmann, a. a. O. S. 161—163 in seiner „Erwiderung" thut; sie verunzieren eben den Kirchengesang.

quitätenkabinet machen zu wollen, doch die Eigentümlichkeiten der alten Kirchentonarten bei den ihnen angehörigen Chorälen festhält und sie nicht mit modernen Harmonieen aufputzt, — die neueren, mehr der subjektiven Lyrik angehörenden aber in freierer, unsrem jetzigen Harmoniesystem entsprechender Weise setzt, und die Harmonisierung überhaupt den Fortschritten der Kunst in allewege offen hält. — Schon weiter oben wurde ja auch für die Harmonisierung des Chorals volle künstlerische Freiheit in Anspruch genommen; gleichwohl darf nicht verschwiegen werden, daß die hierher gehörigen Fragen in der Praxis teilweise noch schwebend sind. Eine dieser Fragen ist die, ob alle Strophen eines Liedes mit unveränderter Harmonie begleitet werden müssen, oder ob auch veränderte genommen werden darf. Nun ist allerdings da, wo Landeschoralbücher eingeführt sind (wie z. B. in Bayern, Württemberg, Baden, Mecklenburg) auch die Harmonisierung gleichsam vorgeschrieben, und die Mehrzahl der Organisten, namentlich auf dem Lande, wird gut daran thun, aus der Not eine Tugend zu machen und beim Satze des betreffenden Choralbuchs zu bleiben;[1]) — und auch verschiedene Herausgeber von Einzel-Ch.-BB. weisen jede Veränderung der Harmonie, die sich ebenfalls dem Ohr der singenden Gemeinde einprägen soll, „damit diese nicht bloß ihre Melodie, sondern ihren Choral habe", auf's Entschiedenste zurück.[2]) Andere sind weniger rigoros und gestatten schon damit, daß sie die Reprise des Aufgesangs neu harmonisiert ausschreiben,[3]) eine größere Freiheit und mit Recht. Wenn bei freierer harmonischer Behandlung nur die Rücksichtnahme auf den Gemeindegesang vor allem festgehalten und dieselbe immer so gestaltet wird, daß sie ihn unterstützen kann und nicht etwa unsicher macht;[4]) wenn ferner das objektive Wesen des Chorals unter allen Umständen geachtet und nicht durch unkirchliche oder subjektiv-weichliche Harmonieen (wie solche seit Ad. Hiller vielfach in den Ch.-BB. grassierten)

---

[1]) Doch verwahrt sich z. B. das Württb. Ch.-B. 1844. Vorr. S. IV ausdrücklich dagegen, durch seine gegebene Harmonisierung „Organisten von erprobter Tüchtigkeit im Wege sein zu wollen, daß sie nicht, zumal bei öfteren Wiederholungen der Melodie, die den einzelnen Versen, oder einer besonderen Feier angemessenen Änderungen der Akkordenfolge anbringen dürften."

[2]) So erklärt z. B. Vierling, Ch. B. Kassel 1789. Vorr.: „und wenn vierzig Verse eines Liedes gesungen würden, der Organist hätte kein Recht, auch nur einen einzigen andern Baß zu nehmen," und das sogen. Münchener Ch. B. 1844. Vorr. S. X. Anm. nennt es gar „einen Organisten-Unfug und eine heillose Unsitte, jeden Choralvers mit veränderter Harmonie zu begleiten."

[3]) Dies thun z. B. Hentschel, Erk, Jakob u. Richter u. a. in ihren Ch.-BB., und Lehmann, Euterpe 1865. S. 162 bemerkt: „Sechs, acht oder mehr Verse mit einer so einfachen Harmonie gespielt und gesungen, möchten schließlich die Gemeinde doch wohl ermüden, gleichgiltig stimmen; eine andere, kräftigere Harmonie dürfte zur Abwechslung nichts schaden."

[4]) Daß hierbei freilich eine vorsorgliche Achtsamkeit auch auf anscheinend Kleines durchaus von Nöten ist, sehe man aus einem bei Palmer, Ev. Hymn. 1865. S. 326 angeführten Beispiele, das übrigens beweist, daß die Gemeinde, die Palmer im Auge hat, den betreffenden Choral nicht vollständig inne hat.

beeinträchtigt wird; wenn endlich die Geschmacklosigkeit, dem Inhalt der Strophen eines Liedes mit der Harmonie in's einzelne nachgehen, einzelne Gedanken und Bilder oder gar einzelne Ausdrücke durch sie malen zu wollen, gemieden wird: so ist nicht einzusehen, warum der Orgel nicht gestattet sein soll, etwa im Festgottesdienst und bei einem der Gemeinde ganz geläufigen Choral auch einmal den ganzen Reichtum der Harmonieen zu entfalten und dadurch den Gesang zu einem Gesang im höhern Chor zu machen. — Auch die Frage, in welchem Stil die Harmonisierung des Chorals auszuführen sei, ist hier noch zu berühren. Daß sie nicht nur eine mechanische Akkordunterlage für die Melodie bilden darf, sondern stilmäßig ausgearbeitet sein muß, ist von ihr zuerst zu verlangen. Da sie ferner für die Ausführung auf der Orgel bestimmt ist, wird sie auch im Stile dieses Instrumentes gehalten sein müssen. Nun hat aber die Orgel einen durchaus eigentümlichen Stil und es darf nicht, wie manche wollen, von ihr verlangt werden, daß sie bei der Begleitung des Gemeindegesangs ihren Stil verleugne und darnach trachte, den Gesangstil möglichst genau nachzuahmen, die zum vierstimmigen Gesang fehlenden Singstimmen zu ersetzen; das kann sie so wenig als irgend ein andres Instrument, denn sie verfügt nicht über die charakteristische Klangfarbe der beseelten Menschenstimme. Aber sie kann und soll ihren Stil für die Begleitung melodisch und sangbar gestalten, und in diesem sangbaren Orgelstil ist die Harmonie des Chorals zu halten.[1]) — Was nun noch

d) die Ausführung der Begleitung anlangt, so verlangt die Praxis zunächst hinsichtlich der Registrierung, daß diese nach Stärke oder Schwäche immer so gewählt werde, wie es der Größe der singenden Gemeinde entspricht, weder je so stark, daß der Gesang durch die Orgel gedeckt und die Gemeinde zum Schreien verleitet, noch auch so schwach, daß die Begleitung von der Wucht der Melodie erdrückt werde. Höhere künstlerische Rücksicht und das kirchliche Dekorum ferner verlangen, daß immer so registriert wird, wie es dem Charakter einer Melodie und ihres Liedes, sowie der jedesmaligen kirchlichen Zeit und Handlung angemessen ist. Registerwechsel während des Gesangs dürfte nur in sehr beschränkter Weise zulässig und mit feinem Geschmack auszuführen sein, wenn er nicht die Objektivität des Chorals antasten und den Vorwurf der Künstelei und Effekthascherei auf sich laden will.[2]) Im

[1]) Vgl Erk, Ch.-B. 1863. Vorr. S. IV. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Vorr. S. X. A. Jakob „Ein Wort über die Ausgleichung des Gesangstils mit dem Orgelstil“ Euterpe 1867. S. 118—119.

[2]) Nicht immer zeigt sich in dieser Beziehung der gebildete Geschmack und die Achtung vor dem Heiligen, die man gerne überall voraussetzen möchte. Es mag noch hingehen, wenn z. B. Haring, Euterpe 1866. S. 19 für den Choral „Christus der ist mein Leben“ bei Satz 1 u. 2 Principal 8', Gedackt und Flöte oder Gambe 8' nehmen, bei Satz 3 wegen der Steigerung der Melodie aber Oktav 4' dazu ziehen will; was soll man aber dazu sagen, wenn Eckardt, Euterpe 1875. S. 124—125 um denselben Choral zu den Strophen von „Ach bleib mit deiner Gnade“ zu begleiten, ein förmliches Registrierungsschema aufstellt, in dem der ganze Tonfarben-

allgemeinen läßt sich für die Registrierung nur die eine Regel aufstellen: der Organist frage sich selbst, was er bei jedem Choral und seinem Liede als Musiker und als Christ fühlt, und darnach registriere er. — Über das Tempo, in dem der Choral gesungen und gespielt werden soll, ist in neuerer Zeit viel verhandelt worden und namentlich die Vertreter des sogenannten rhythmischen Chorals haben unsrem jetzigen Gemeindegesang Schleppen, Schläfrigkeit und Schwunglosigkeit bis zum Überdruß oft vorgerückt. Nun ist allerdings leicht, irgend ein Normaltempo, etwa die Viertelnote gleich dem Pulsschlag eines Mannes, festzusetzen, dasselbe aber auch durchzuführen ist schon schwieriger und überdies — kaum nötig. Denn es ist teils in äußeren Verhältnissen, in der Größe der singenden Gemeinde für die zeitliche und in der Größe der Kirche für die räumliche Bewegung der Tonmasse, teils aber und noch viel besser innerlich in der „Grundstimmung der feiernden Gemeinde, dem Pulsschlag der Herzen, der gleichsam das innere Tempo" bildet, schon gegeben, wo immer eine Gemeinde versammelt ist. Und der Organist, der auch hier als Musiker und als Christ mitfeiert, braucht dies gegebene Tempo nur so zu leiten, daß es die richtige Mitte „zwischen unwürdigem und unkirchlichem Eilen und Hasten und ebenso unkirchlichem und unschönem Schleppen" halte.[1]) Da, wo die löbliche Sitte besteht, den Choral vor Beginn des Gesanges vorzuspielen, muß dies selbstverständlich im selben Tempo geschehen, in dem nachher gesungen werden soll. — Einige spezielle Aufgaben erwachsen der Begleitung noch bei etwaigen Mängeln im Gemeindegesang. Soll ein der Gemeinde noch nicht genügend bekannter Choral gesungen werden, so ist auf der Orgel die Melodie so deutlich als möglich hervorzuheben, wie dies auf Orgeln mit zwei Manualen dadurch leicht bewirkt wird, daß man mit einem geeigneten Register, etwa einer sonoren Zungenstimme, auf dem Hauptmanual die Melodie allein, die Begleitung aber auf dem Nebenmanual vorträgt. Auf einmanualigen Orgelwerken kann man sich im gleichen Falle auf mehrfache Weise, wie durch Verdopplung der Melodietöne durch die Oktave, Unisonospiel der Melodie, helfen, auch sind für solche Werke neuerdings einige eigene Vorrichtungen — „Melodieenführer", „Vorsänger" — erfunden worden, die sich leicht anbringen lassen.[2]) Die

---

schatz einer dreimanualigen Orgel vom vollen Hauptwerk bis zu den Pianissimoeffekten des Echowerks in Anspruch genommen, oder wenn eben dort verlangt wird, „bei Klagegesängen müsse der Ton nach dem Schlusse hin immer schwächer werden — gleichsam sich in einer andern Welt verlierend!" — Eine gleiche Verirrung zeigt auch ein solches Registrierungsschema zu „Ein feste Burg ist unser Gott" — Euterpe 1869. S. 46—48.

[1]) Vgl. Palmer, Ev. Hymn. S. 319—322. Fölsing „Prüfung und Regulierung einiger Wünsche, welche man über den evangelischen Kirchengesang aussprechen hört." Euterpe 1867. S. 20—24.

[2]) Über Verdopplung der Melodietöne vgl. Euterpe 1864. S. 183—184; Unisonospiel empfiehlt Frech, Württ. Ch.-B. 1828. Einl. § 14. S. 13 u. Orgelspielbuch 1851. S. 21. Einen sogenannten „Melodieenführer" hat der Orgelbauer Fabian in Bromberg erfunden, derselbe ist Kreuzztg. 18. Aug. 1864 u. Euterpe 1864. Nr. 8. S. 152 beschrieben; eine ähnliche

gleichen Aushülfsmittel werden gewöhnlich auch gegen die öfters vorkommenden Verunstaltungen und Verschnörkelungen mancher Melodieen vorgeschlagen, dürften aber hier kaum wirksam sein; diese Verunstaltungen sind sicher nur durch die Vermittlung des Schulgesangs zu beseitigen. Auch bei starkem Detonieren soll wieder Hervortretenlassen der Melodie, dann aber auch stärkeres Registrieren helfen, und erst wenn diese Mittel den Fehler nicht heben, soll möglichst unmerklich in die tiefere Tonart übergegangen werden.[1]) Zeigt sich ein wirklicher Hang zum Schleppen, wie dies beim Massengesang leicht vorkommt, so wird bloßes Schnellerspielen und stärkeres Registrieren nicht immer genügen, um abzuhelfen; wirksamer ist, wenn damit eine bestimmte rhythmische Accentuierung, ein wohlberechnetes Abheben (nicht Abreißen) der Melodie, des Basses, oder der Akkorde, ein mit Vorsicht angewendetes Stakkatospiel, wie es auch Bach manchmal bei seiner Orgelbegleitung anwandte, verbunden wird.[2])

Nur kurz ist hier auch noch zu berühren, daß die evangelische Kirche und, ihrem Vorgange folgend, auch die Brüdergemeinde, da und dort zur Verherrlichung, namentlich ihrer Feste neben der Orgel die Begleitung des Gemeindegesangs durch Posaunen zuläßt.[3]) Und wenn diese Begleitung kunstmäßig schön und so ausgeführt wird, daß die Posaunentöne weich und gebunden zu Gehör kommen und vor allem mit der Orgel stimmen, so ist gewiß nicht zu leugnen, „daß es ein Schmuck des Gottesdienstes sein kann, wenn der mächtige Metallton dieses Instruments sich mit Gesang und Orgel einigt und die Kraft des Chorals verstärkt.“ Aber die Posaunen werden in der Kirche nicht immer gut geblasen, und daß sie, schlecht behandelt, den Anforderungen kirchlicher Würde und Erbauung wenig entsprechen, ja dem Gemeindesang direkt schaden, indem sie zum Schreien verleiten, „damit das Singen dem Blasen nichts nachgebe“ — und daß sie in solchem Falle besser wegbleiben, das darf ebenso wenig vergessen werden.[4])

2. Eine wichtige Stelle gebührt der Orgelbegleitung auch beim Chorgesang in der evangelischen Kirche. Mit dieser Behauptung treten wir zwar in Gegensatz zu der vor nun fünfzig Jahren durch Männer wie Thibaut, v. Winterfeld, v. Tucher u. a. aufgebrachten Anschauung, daß neben dem Choral nur der reine a cappella-Chorgesang die wahre und wirkliche Kirchenmusik darstelle, für die jegliche instru-

---

Vorrichtung, der „Vorsänger“, von dem Orgelbauer Völckner in Dünnow bei Stolpemünde erfunden, ist Euterpe 1869. S. 159 beschrieben. Beides sind ihrem Wesen nach Diskantregister, die in geeigneter Weise mit dem vorhandenen Manual verbunden werden.

[1]) Vgl. Frech, a. a. O. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 140.

[2]) Vgl. Anding, a. a. O. S. 143. Herzog, Orgelschule. Erlangen 1867. S. 76.

[3]) In Garnisonskirchen wird selbst „der stürmische Hall der Militärmusik“ als Dekoration des Gottesdienstes nicht verschmäht. Vgl. Fölsing, Euterpe 1867. S. 22. 23.

[4]) Vgl. hierüber Palmer, a. a. O. S. 330 u. 331. Grüneisen, Die evang. Gottesdienstordnung in den oberdeutschen Landen. Stuttg. 1856. S. 91. 92.

mentale Begleitung nicht nur überflüssig, sondern vom Übel sei. Aber diese Anschauung, so allgemein sie auch heute noch verbreitet sein mag, und obwohl ihr die bis jetzt namhaftesten deutschen evangelischen Kirchenchöre ihre Entstehung verdanken, ist gleichwohl in ihrem innersten Grunde keine evangelische sondern eine katholisierende. Der katholische Kirchenchor hat die Aufgabe mittelst des ruhig-verklärten a cappella-Gesanges „die Seligkeit einer Andacht, die aus kindlicher Hingabe an die allsorgende Kirche fließt, und die Empfindung des stillen Glückes, im Himmlischen zugleich die irdische Schönheit genießen zu dürfen" — auszudrücken, daher bei ihm das Übergewicht des äußeren Gepränges der tönenden Kunst, des Tones über das Wort. Der evangelische Kirchenchor hat einen höheren Beruf: er soll die lauschende Gesangeslust von der Oberfläche des sinnlichen Wohlgefallens hinabziehen in die Tiefe der ernsten Anbetung und Geistesfeier,[1]) und dazu bedarf er hauptsächlich des vergeistigenden Hintergrundes der Orgelbegleitung mit ihrer nachhaltigen Kraft. Damit aber die Orgel auch beim Chorgesang ihre richtige Stelle wieder erhalte, dazu bedarf es einer vollen Würdigung ihrer kirchlichen Bedeutung. Wenn die Orgelbegleitung gegenwärtig gewöhnlich nur als Notbehelf beim Chorgesang in den beschränkten Verhältnissen kleinerer städtischen und Landkirchen dazu in Anspruch genommen wird, daß sie durch einfaches Mitspielen der Chorstimmen dem Chor die Ausführung seiner Aufgabe, für die er gewöhnlich nur ein geringes Maß von Gesangsfähigkeit und ein womöglich noch geringeres von Gesangsfertigkeit aufzuwenden hat, erleichtere, wenn nicht gar überhaupt erst ermögliche:[2]) so dient sie zwar auch in dieser bescheidenen Stellung der Kirche und hat im Kreise der beregten Verhältnisse kaum Aussicht, über dieselbe hinauszukommen; aber ihre wahre und richtige Stellung ist es nicht.[3]) Die begleitende Orgel muß vielmehr wie bei Bach der tragende und treibende Untergrund des Chores werden, sie muß selbständig mitreden dürfen auch beim Chorgesang, denn sie allein vermag demselben wahrhaft evangelisch-kirchliches Gepräge aufzudrücken. — Die katholisierende Anschauung vom Wesen der kirchlichen Chormusik kann selbstverständlich auch das Orchester zur Begleitung derselben nicht zulassen. Und wirklich haben die Vertreter dieser Anschauung dasselbe gänzlich aus der Kirche ausgewiesen und sich dabei auf die päpstliche Kapelle in Rom, die nur reine Gesangsmusik aufführt, und auf die griechische Kirche berufen, die weder die Orgel noch

---

[1]) Vgl. über diese Anschauung der Sache Spitta, Die Wiederbelebung protest. Kirchenmus. Deutsche Rundschau 1880. VIII. 7. S. 111 und Lange, Kirchl. Hymn. 1843. I. S. 94.

[2]) Für noch ungünstiger liegende Verhältnisse schlägt Chr. G. Nikol in der Vorr. zu seiner Sammlung „Hosianna". Leipz. 1863 als „leichteste und einfachste Kirchenmusik vor, die Melodieen der Festgesänge von Schülern einstimmig singen und die Orgel mit der Harmonie begleitend hinzutreten zu lassen."

[3]) Auch Marx, Lehre von der musik. Kompos. Bd. IV. 1860. S. 493—497 sucht mit dem Aufwand großer Beredtsamkeit nachzuweisen, daß die Orgel eigentlich zur Begleitung der Kirchenmusik untauglich sei.

irgend ein andres Instrument duldet. Wenn die katholische Kirche mehrfach der Ansicht dieser Männer gefolgt ist, und einzelne deutsche Bischöfe die Instrumentalmusik (außer der Orgel) in den Kirchen ihrer Diöcesen verboten haben, so war dies vom katholischen Standpunkte aus nur folgerichtig. Für die evangelische Kirche aber liegt die Sache wesentlich anders; für sie kann „über die Zulässigkeit und Rechtmäßigkeit einer Orchestermusik in der Kirche kein Zweifel bestehen; was für die Zulassung des Chores spricht, spricht auch für die des Orchesters." Sie braucht sogar kaum Vorbehalte zu machen, wie den, daß „Orchestermusik in der Kirche nicht selbständig, sondern nur gemeinsam mit dem Gesang auftreten soll," oder den weiteren, daß ihr Gottesdienst Momente habe, deren Charakter der reine Chorgesang ohne Instrumente besser entspreche, als ein Zusammenwirken beider; sie braucht nicht einmal dem Ästhetiker zu folgen und einen Unterschied zwischen „kirchlicher Musik überhaupt und heiliger Musik im besondern" zu setzen und dann zu verlangen, daß „wo der Charakter des Heiligen rein hervortreten soll, die Instrumente schweigen müssen; wo aber zu positiveren Empfindungen fortgegangen werde, Füllung, Verstärkung und Charakterisierung durch Instrumentalbegleitung nicht nur zu gestatten, sondern notwendig sei:"[1]) ihr hat ihr größter Musiker, Sebastian Bach, längst unwiderleglich gezeigt, daß alle: Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester in vollster Freiheit zusammenwirken dürfen und doch echt evangelische Kirchenmusik machen können. — Daß es mit der Instrumentalbegleitung, wie sie Kantoren kleinerer Kirchen meist zur Verfügung haben, nicht selten so bestellt ist, daß sie im Interesse der kirchlichen Würde besser ganz wegbleibt und die Orgel für sie eintritt, ist kaum noch nötig zu bemerken.

Was endlich noch

3. die Begleitung des liturgischen oder Altargesangs betrifft, so hat es allerdings einen guten geschichtlichen Grund, wenn auch jetzt noch von manchen daran festgehalten wird, daß derselbe durchaus unbegleitet sein solle. Ursprünglich war er dies in der evangelischen Kirche, in der erst viel später als zum Gemeindegesang die Orgelbegleitung auch zum Altargesang aufkam. Daß der Geistliche alle kürzeren liturgischen Sätze (Gruß, Intonationen u. dgl.) ohne Begleitung singe, mag auch Regel bleiben, daß aber für die längeren Sätze, wie das Vaterunser und die Einsetzungsworte, die Orgelbegleitung eine wohlthätige und zweckmäßige Unterstützung sei, wird nicht nur von den Theoretikern anerkannt, sondern ist dies auch schon längst durch die Praxis. Zur richtigen Ausführung dieser Begleitung gehört vor allem eine vorsichtige Registrierung, die darauf berechnet ist, daß „der Liturg, wie man sagt, sich heraushören kann; eine einzige zarte, bestimmt ansprechende Labialstimme, wie Lieblich Flöte 8′ oder Salicional 8′ dürfte in den meisten Fällen hie-
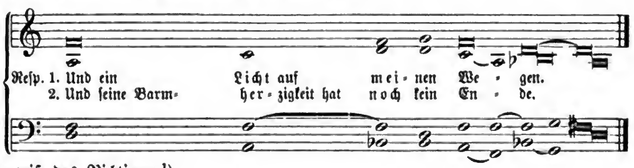
[1]) Vgl. hierüber Palmer, a. a. O. S. 274—280 und Köstlin in Vischers Ästhetik III. S. 1021.

für ausreichen." Der harmonische Inhalt derselben muß einfach und streng kirchlich, zugleich aber auch stilgemäß für die Orgel sein, darf also nicht nur in einzelnen abgerissenen Akkorden bestehen. Als Beispiel einer solchen stilgemäßen Begleitung mag der Anfang der Einsetzungsworte bei Lyra (vgl. dessen unten angeführte Schrift) hier stehen:



Für alle Fälle ist von dieser Begleitung zu verlangen, daß sie sich „dem Geistlichen so anschließe, daß er weder überdeckt, noch im psalmodisch freien Vortrag gehemmt wird; der Organist muß zu diesem Zweck dieselbe Kunst verstehen, die ein Orchester zur Begleitung von Recitativen inne haben muß."

Bei Responsorien, Amen, Hallelujah und etwa eingeschalteten Choralstrophen, wenn sie von der Gemeinde gesungen werden, ist die Berechtigung der Orgelbegleitung nicht nur theoretisch allgemein zugestanden, sondern auch in der Praxis jetzt überall Brauch; leider hat sich dabei da und dort der verwerfliche Mißbrauch als Regel festgesetzt, sobald die Gemeinde anfängt mit voller Orgel dreinzufahren, während auch hier eine der jeweiligen Größe der singenden Gemeinde sich anbequemende Registrierung das allein richtige ist. Daß diese liturgischen Stücke, wenn sie vom Chor ausgeführt werden, „ohne Begleitung einen bessern Eindruck machen, als wenn diese dabei ist," bezweifeln wir. Und selbst, wenn dem wirklich so wäre, würde es für die Orgel und ihre kirchliche Stellung durchaus unwürdig sein, dem Chor „nur ganz kurz den Ton anzugeben". Auch hier ist eine stilmäßige Orgelbegleitung, etwa in der Weise des folgenden Beispiels von Lyra:



gewiß das Richtigere.[1])

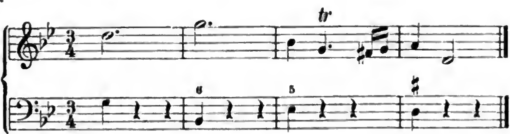
[1]) Vgl. über die Begleitung des liturgischen Gesangs z. B. Herzog, Orgelschule. Erlangen 1867. S. 90. Palmer, a. a. O. S. 385—386. Anding, a. a. O. S. 151—153. J. W. Lyra, Die liturgischen Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes. 1873. Vorbericht S. XIII. XIV. u. S. 57—69. Zahn, Handbüchlein für evang. Kantoren und Organisten Nürnberg 1871 u. a.

Eine erst neuerdings aufgetauchte Frage, welche die musikalischen Kreise lebhaft bewegt und in diesem Artikel noch behandelt werden muß, ist die nach der dem Stil und den Intentionen der Komponisten am besten entsprechenden Begleitung älterer Kirchenmusik, namentlich der Bachschen. Sie ist, seit die Werke des Meisters durch die Ausgabe der Bachgesellschaft allgemein zugänglich sind, eine immer wichtigere geworden, und sie wird zu einer brennenden werden, wenn einmal diese Werke (Kantaten, Passionen u. a.) ihren einzig richtigen Platz, nämlich den im evangelischen Gottesdienst, wieder zurückerobert haben werden. Zur Zeit, als diese Werke geschrieben wurden, war die Kunst des Generalbaßspielens (vgl. den Art.) eine so allgemein geübte und zu solcher Höhe der Fertigkeit ausgebildete,[1]) daß es leicht erklärlich ist, wie die Komponisten dazu kamen, ihre Begleitungen nicht voll auszuschreiben, sondern in einem bezifferten Baß nur anzudeuten und dem auf der Orgel oder dem Flügel Begleitenden die Ausführung dieser Andeutungen mit aller Ruhe zu überlassen. Und nicht nur Begleitungen, sondern selbst wichtige Solopartieen für die genannten Instrumente, wurden in dieser abgekürzten Form geschrieben.[2]) Als nun aber etwa seit Haydns Zeit, die Gewohnheit aufkam, alle obligaten Stimmen einer Komposition vollständig auszuschreiben, ging die Kunst des
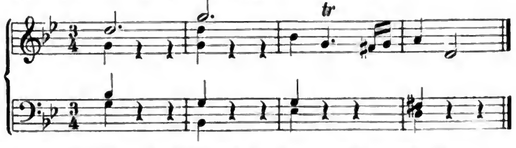
---

[1]) Über Bachs unübertreffliches Generalbaßspiel sagt Mitzler, Musik. Biblioth. IV. S. 48: „Wer das delikate im Generalbaß und was sehr wohl akkompagnieren heißet, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Kapellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so akkompagniert, daß man denket, es sei ein Konzert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero gesetzet worden." Gerber, A. Lex. I. S. 492. Bitter, Bach II. S. 264. Spitta, Bach I. S. 712—713.

[2]) So steht z. B. in der Partitur des Orgelkonzerts in G-dur von Händel (vgl. Ausg. der Händel-Ges. Jahrgang IX. 1866. Lief. 28. Nr. 1) das erste Solo für Orgel nur so geschrieben:



während es der Komponist wahrscheinlich so ausgeführt haben will:
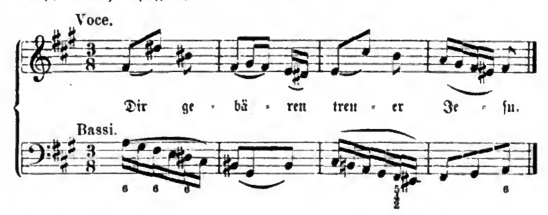


und die Ausführung nach der Partitur kaum seiner Intention entsprechen dürfte.

Generalbaßspielens nach und nach verloren und man sah sich vor die Notwendigkeit gestellt, die in beziffertem Basse gezeichneten Begleitungen der alten Werke in irgend einer Weise auszufüllen, um deren Aufführung möglich zu machen. Das Bedürfnis solcher Bearbeitung machte sich zuerst für Händels Oratorieen, die ja nie so vergessen waren, wie Bachs Kirchengesangwerke, und für sie um so mehr geltend, als sie von Rechts wegen nur im Konzertsaal aufgeführt werden konnten, wo bis in die sechziger Jahre unsres Jahrhunderts die Orgel als Begleitungsinstrument nicht zur Verfügung stand. Kein geringerer als Mozart hat in Händelschen Werken (Messias, Alexandersfest, Acis und Galathea, Cäcilienode) zuerst die Begleitung für entsprechende Instrumente des modernen Orchesters ausgeschrieben, in Wirklichkeit dieselben neu instrumentiert. Seinem Vorgange folgten mit mehr oder weniger Geschick und Achtung für die Autorität und die Intentionen Händels: Mendelssohn,[1]) Ignaz Franz Mosel (dieser am willkürlichsten und pietätlosesten vorgehend), Joh. Ad. Hiller und mehrere Engländer. Einen neuen Weg schlug Mendelssohn ein, indem er dem Händelschen „Israel in Ägypten" eine in echt künstlerischem Sinne ausgeführte Orgelstimme beigab. Allein die Berechtigung solcher Neubearbeitungen erschien den Musikhistorikern von Anfang an mehr als zweifelhaft, und diese Zweifel wurden evident gerechtfertigt, als man eine Partitur von Händels „Saul" auffand, in welcher der Meister selbst vollständig genaue Angaben für die Anwendung der Orgel bei Ausführung dieses Werks beigeschrieben hat, aus denen hervorgeht, daß Mendelssohn seine Intentionen durchaus nicht getroffen hatte.[2]) Während nun aber bei vielen Werken Händels solche Ausführungen verhältnismäßig leicht sind, sind sie bei Bachs Werken mit ihrer durchaus polyphonen Schreibweise ungleich schwerer. Um so größer muß daher auch das Verdienst Robert Franz' erscheinen, der sich in seinen Bearbeitungen Bachscher Vokalwerke so vertraut mit des Meisters Weise, so vollständig eingelebt in dieselbe zeigt, daß, sobald einmal die Berechtigung seiner Arbeiten überhaupt zugestanden ist, ihm auch die Anerkennung gebührt, dabei bis jetzt Unübertroffenes geleistet zu haben. Für Franz kamen im wesentlichen vier Fälle in Betracht, in denen eine Ausführung der Begleitung notwendig erscheint. Im ersten derselben giebt das Original die Melodie und den bezifferten Baß und mit demselben wenigstens eine Andeutung der Harmonie. Wollte man hier — so meint Franz — nur mit einfachen Akkorden ausfüllen, so würden diese mit bleierner Schwere auf Bachs Stimmengewebe lasten und keinerlei Stütze an dessen bewegten Bässen haben; daher erscheint ihm nur die polyphone Ausführung als die richtige. So giebt z. B.:

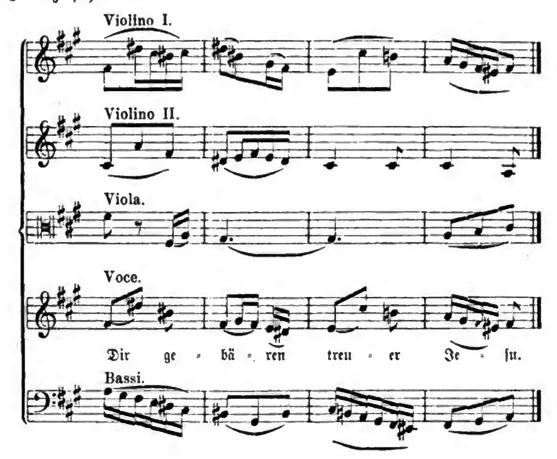
[1]) Der jedoch seine bezüglichen Arbeiten in einem Brief an Devrient 1833 selbst desavouierte, indem er namentlich die am Dettinger Tedeum als „Interpoliationen sehr willkürlicher Art" bezeichnete, die er als Mißgriffe ansehe und gerne ungeschehen machen würde.

[2]) Vgl. Ausg. der Händel-Ges. Jahrg. IV. 1861. Lief. 1. und Chrysanders Jahrbuch für musik. Wissensch. I. 1864. S. 408—428.
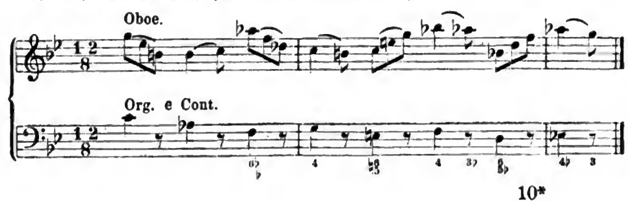
Bach, Matthäuspassion, Nr. 10. Takt 98—101:
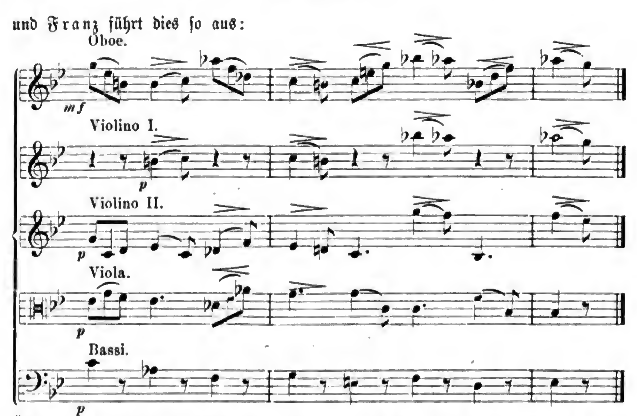


und Franz führt es aus:



oder Bach, Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis," hat:
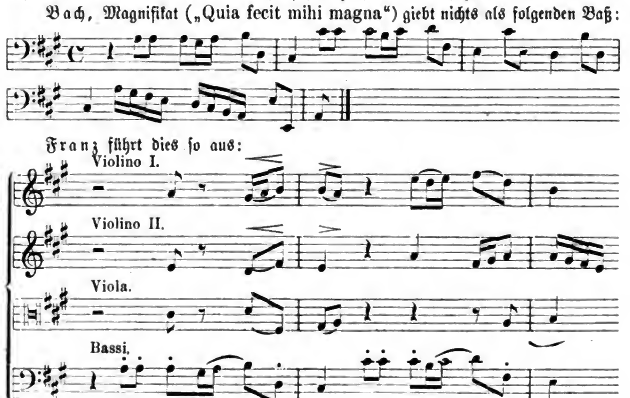


und Franz führt dies so aus:
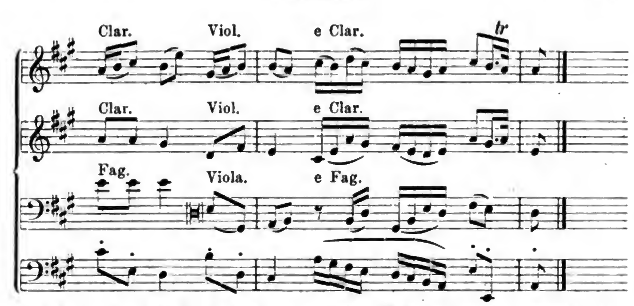


Öfters aber erscheint bei Bach auch der zweite Fall, in dem nur ein Baß ohne Bezifferung und ohne Melodie gegeben ist. Hier ist die Schwierigkeit für den Bearbeiter noch wesentlich erhöht, und wenn Franz nun aus dem gegebenen Baß Motive entnimmt, daraus die begleitenden Stimmen in polyphoner Führung entwickelt und damit die Einheit des Stiles vollkommen wahrt, so kann seine Ausführung nicht anders, denn als meisterhaft bezeichnet werden; z. B.:
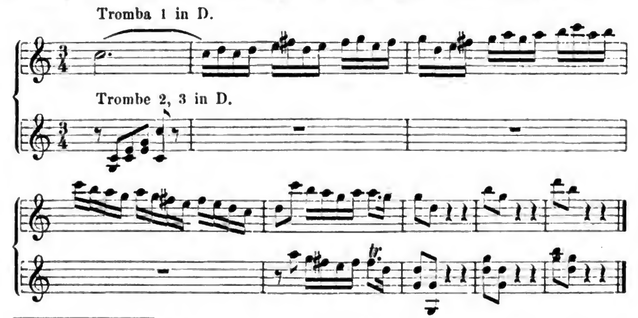
Bach, Magnifikat („Quia fecit mihi magna") giebt nichts als folgenden Baß:



Franz führt dies so aus:
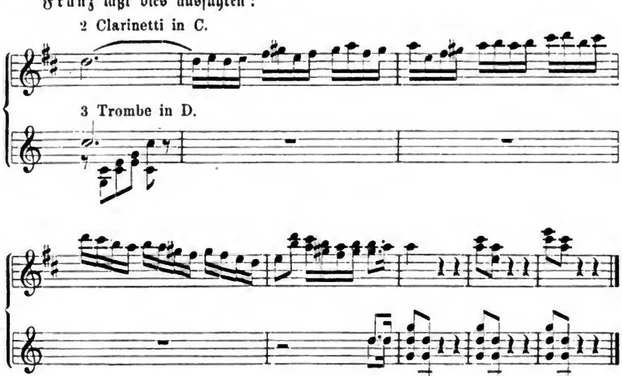


Ein dritter Fall ist dann gegeben, wenn Bach Instrumente verwendet hat, die im jetzigen Orchester nicht mehr vorhanden sind, wie Viola d'amore, Viola da gamba, Oboe d'amore, Oboe da caccia (von ihm auch „Taille" genannt), — oder aber, wenn er auch für jetzt noch im Gebrauch stehende Instrumente, namentlich Blechblasinstrumente, Passagen schreibt, die, wenn sie je ausführbar waren, dies für den heutigen Orchestermusiker nicht mehr sind,[1]) und daher umgeschrieben werden müssen. Franz thut dies im „Magnifikat" und der Pfingstkantate „O ewiges Feuer" so, daß er die zu hoch gelegenen Stellen der Trompetenpassagen an zwei C-Klarinetten überträgt.[2]) Die Stelle im ersten Chor des „Magnifikat" lautet bei Bach:



[1]) Händel hat im Halleluja des „Messias" Trompetenpassagen, die bis c^3 und d^3 gehen, und Bach geht im „Cum sancto spiritu" der H-moll-Messe gar bis e^3; in beiden Fällen sind diese hochliegenden Passagen zugleich in raschem Tempo auszuführen.

[2]) Er wählt mit Bedacht diese Instrumente, (obwohl für beide Stellen, die in D-dur stehen, zunächst A-Klarinetten angezeigt gewesen wären), weil die Tonfarbe der C-Klarinetten derjenigen der hohen Trompetentöne am nächsten kommt.

Franz läßt dies ausführen:



Noch ein vierter Fall endlich hat seinen Grund in der durchaus veränderten Zusammensetzung des modernen Orchesters. Wenn Bachs Orchester neben den Blasinstrumenten einen Streicherchor von je 2, höchstens 3 ersten und zweiten Violinen, 2 ersten und 2 zweiten Violas, 2 Cellos und 1 Kontrabaß hatte, so ist einleuchtend, daß Solostellen für einzelne Blasinstrumente diesem Streicherchor gegenüber genügend hervortraten, um die beabsichtigte Wirkung zu machen; im modernen Orchester mit seinen 50—60 Streichinstrumenten aber würde eine solche Solostelle vollständig zugedeckt werden, wenn das sie ausführende Instrument nicht verstärkt wird. In dem Chor „Laß ihn kreuzigen" Nr. 59 der Matthäuspassion z. B. läßt Bach über den Singstimmen und dem Streicherchor eine wichtige Flötenpassage ausführen, die in seinem Orchester ganz in der von ihm gewollten Weise vom Gesamttonkörper sich abhob, im modernen dagegen vollständig unhörbar wäre, wenn man nicht, wie Franz thut, die Flöten durch Klarinetten unterstützen läßt, die sich in den höheren Tönen der Klangfarbe der Flöten genügend assimilieren und doch diese entsprechend heben. — Auch diesen Franzschen Bearbeitungen gegenüber hat jedoch die historische Kritik die Berechtigungsfrage nicht nur gestellt, sondern auch in verneinendem Sinne beantwortet,[1])

[1]) Über die eingehenden, freilich nicht immer mit der wünschenswerten Objektivität geführten Erörterungen der ganzen Bearbeitungsfrage vgl. man vor allem Robert Franz' wichtigen „Offenen Brief an Dr. Eduard Hanslick." Leipz. Leuckart; ferner: Aug. Saran, Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied. Ebendas. „Bearbeitungen älterer Vokalwerke von Robert Franz" Allg. musik. Ztg. 1865. Nr. 26—29. S. 417—422. 433—436. 449—456. 473—481. Schäffer, „Über die Bearbeitung der Bachschen Matthäuspassion von Robert Franz."

weil er die von Bach vorgeschriebene Orgelbegleitung auf Orchesterinstrumente übertragen und damit den kirchlichen Charakter der betreffenden Werke nicht vollständig gewahrt, sondern in einen mehr konzertmäßigen verwandelt hat. — Um auch diese bei Franz noch vorhandene Klippe zu umschiffen, ist neuestens auf Spittas Antrieb durch den Bachverein in Leipzig (einen Gesangverein, der nicht mit der Bachgesellschaft zu verwechseln ist) ein weiterer Versuch gemacht worden, dahin gehend, Bachsche Kirchenkantaten so zu bearbeiten, daß das, was im Original der Orgel bestimmt ist, ihr auch gelassen, und nur der für sie vorhandene bezifferte Baß als vollständige Orgelstimme ausgeschrieben wird, was auch durch Musiker wie Brahms, Wüllner, v. Herzogenberg, A. Volkland u. a. in einer Anzahl dieser Kirchenkantaten bereits geschehen ist.[1]) Ob dieser Versuch von der Praxis als richtig erkannt werden und allgemeinen Eingang finden wird, ist zur Stunde noch nicht zu entscheiden.

Beistriche sind gleich unsren Taktstrichen senkrechte Striche auf dem Notensystem, die, seit man anfing die Weisen des evangelischen Kirchengesangs im einfachen Kontrapunkt (nota contra notam) zu setzen, mit mehr oder weniger Regelmäßigkeit in den Kantionalen verwendet sind, um die rhythmischen Absätze der Melodie am Schlusse der Verse oder Zeilen der Liedstrophe zu bezeichnen. Der halbe Beistrich der ebenfalls, jedoch nicht so häufig zur Anwendung kam, bezeichnete einen kürzeren Melodieabsatz, der doppelte Beistrich den Schluß der Melodie oder des Tonsatzes. — Die Herausgeber alter Choralbearbeitungen in unsrer Zeit haben den Takt derselben meist mit den neueren Taktstrichen verzeichnet und die alten Beistriche entweder ganz beseitigt, oder durch andere Zeichen ersetzt.[2])

Bellermann Heinrich, Professor der Musik in Berlin, wo er am 10. März 1832 geboren wurde. Er besuchte das unter der Direktion seines Vaters[3]) stehende

---

Ebendas. 1868. Nr. 1—5. S. 1—4. 17—19. 25—28. 33—36; die Auseinandersetzungen zwischen Dr. Jul. Schäffer und Dr. Ph. Spitta, Musik. Wochenbl. 1875. Nr. 36—44, und mehrere Broschüren Schäffers, die bei Leuckart in Leipzig erschienen sind.

[1]) Sie erschienen unter dem Titel „Kirchenkantaten von Joh. Seb. Bach. Im Klavier-Auszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine zu Leipzig." gr. 8°. Leipzig, Rieter-Biederm.; bis jetzt Nr. 1—5.

[2]) Becker u. Billroth, Sammlung von Chorälen aus dem 16. u. 17. Jahrh. Leipz. 1831 lassen die Beistriche ganz unberücksichtigt; v. Tucher, Schatz 1840 — bezeichnet ihre Stelle durch die moderne Fermate, macht aber S. 19 mit Recht darauf aufmerksam, „daß man die beigefügten Fermaten nicht wie die unsrigen als eine Verlängerung der betreffenden Note" zu betrachten habe; Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze ꝛc. I. Teil. Essen 1845. S. 100 ersetzen den Beistrich, weil er als Taktstrich bei ihnen schon verbraucht sei, durch Doppelstriche; v. Winterfeld, Luthers Geistl. Lieder. Leipz. 1840. S. 121 u. 125 hat den Beistrich und die Fermate.

[3]) Der Vater Heinrich B.s Johann Friedrich B., geb. 8. März 1795 zu Erfurt, gest. am 5. Febr. 1874 als Gymnasialdirektor zu Berlin, war ein gelehrter Philologe, der mehrere

Gymnasium zum grauen Kloster daselbst und studierte daneben bei Eduard Grell Musik. 1853 wurde er als Gesanglehrer am grauen Kloster angestellt, 1861 zum Königl. Musikdirektor ernannt und 1866 nach A. B. Marx' Tode dessen Nachfolger als außerordentlicher Professor der Musik an der Berliner Universität. B. hat sich als Musikschriftsteller besonders mit der mittelalterlichen Musik befaßt und Schriften und Abhandlungen über Gegenstände derselben veröffentlicht, die ihm zwar manche Angriffe zugezogen haben, aber gleichwohl von Wert und mittelbar auch geeignet sind, das Verständnis der älteren evangelischen Kirchenmusik zu fördern. Als Komponist folgt B. dem Vorbilde seines Lehrers Grell und pflegt in dessen etwas farb- und reizloser Weise die „reine Vokalität“ (wie er sich auszudrücken liebt). Von seinen Schriften und Abhandlungen sind hier zu nennen:

1. Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrh. erläutert. Berl. 1858. gr. 4⁰. VIII. u. 104 S. — 2. Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Berl. 1862. XVIII. u. 367 S. Lex. 8⁰. (Eine Neubearbeitung und Erweiterung des „Gradus ad Parnassum“ von J. J. Fux). — 3. Über die Entwickelung der mehrstimmigen Musik. Ein Vortrag. Berl. 1867. 40 S. gr. 8⁰. — 4. Franconis de Colonia Artis cantus mensurabilis caput XI. de discantu et ejus speciebus. Text, Übersetzung und Erklärung. Berl. 1874. 38 S. gr. 8⁰. — 5. Erklärung des Diffinitorium Tinctoris, in Chrysanders Jahrbuch für Musikwissenschaft. I. 1863. S. 55—114 — 6. Das Locheimer Liederbuch (mit Fr. W. Arnold). das. II. 1867. S. 1—234. — 6. Abhandlungen in der Allg. mus. Zeitg. 1868. Nr. 43. 44. Nr. 37. 1869. Nr. 49. 50. 1870. Nr. 11. 12. 13 u. a. — An Kirchenkompositionen sind von B. erschienen: Op. 1. Der 23. Psalm für 6 Stn. a cappella. Berl. Bahn. — Op. 6. Der 98. Psalm für S. A. T. u. B. mit Chor. Das. — Op. 9. 4 Kirchenlieder für gem. Chor. Berl. Timm. — Op. 11. 3 Motetten für 4 Singstn. a cappella. Berl. Trautwein. — Op. 12. Die große Doxologie für 4stimmigen Chor mit Orch. Das. — Op. 14. Motette für S. A. T. u. B. Berl. Bahn. — Op 15. Der 93. Psalm für 8 Singstn. Das. — Op. 16. Motette für 4 Chor- und 4 Solostn. Das. — Op. 17. Der 13. Psalm für gem. Chor a cappella. Das. — Op. 21. 4 Kirchenlieder für 4stimmigen Chor. Das. — Op. 26. Der 121. Psalm für 4stimmigen Männerges. Das. — Op. 27. Psalm 100 für 4 Chor- und 4 Solostn. Berl. Trautwein. — Op. 8. Präludium und Fuge über b—a—c—h für Orgel. Berl. Timm.

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn, Kantate zum 4. Adventssonntag (22. Dez. 1715 in Weimar) von Seb. Bach. „Ohne eine Spur von Formalismus

---

gründliche Schriften über die Musik der Griechen veröffentlicht hat. — Der Ahnherr der Familie, Konstantin B., 1696 zu Erfurt geb. und 1763 als Direktor des Gymnasiums zu Minden gest., hat mehrere Oratorien komponiert; in einem Gymnasial-Programm, 1743. S. 39 erwähnt er Seb. Bachs mit hohem Lob, bei Gelegenheit von dessen Reise nach Kassel. Vgl. auch Adlung, Anl. zur mus. Gel. S. 690. Anm. i. u. Mitzler, Mus. Bibl. III. S. 559—572.

zu verraten, fährt der Meister (in dieser sechsten der neun Weimarischen Kantaten) fort, neue und neue Schätze seiner unerschöpflichen Phantasie zu spenden." Vgl. Spitta, Bach I. S. 550—552. Der Choral „Herr Christ der einig Gotts Sohn" schließt das Werk würdig und erhebend.

Bergreihen („Bergkreyen," „Reyen"), Bergreihen-Weise, nannte man im 16. Jahrhundert eine volkstümliche Melodie, nach der eine gereimte Erzählung (unsre Ballade und Romanze) gesungen wurde; geistliche Bergreihen besangen biblische Geschichten (Historien[1]) mit Nutzanwendung), weltliche dagegen andere merkwürdige Begebenheiten. Dabei tritt der Dichter als erzählende Person auf, leitet seine Erzählung mit einem Prolog ein und schließt sie mit einem Epilog. Auch im evangelischen Kirchengesang jener Zeit finden sich verschiedene geistliche Lieder, die in der Weise der Bergreihen gedichtet und wahrscheinlich mit Melodieen derselben zuerst gesungen wurden. Als solche nennen wir beispielsweise:

Luthers „Ein newes Lied wir heben an" —
Nik. Hermanns „Es war einmal ein reicher Mann" —
„An Ninive der großen Stadt" —
„Susanna keusch und zart" —
Spangenbergs „Am dritten Tag ein Hochzeit ward" —

mit Prolog:

Nik. Hermanns „Kommt her, ihr lieben Schwesterlein"

das der Dichter ausdrücklich als einen „christlichen Abendreihen vom Leben und Amt Johannis des Täufers" bezeichnet; mit Epilog:

Nik. Hermanns „Da nun Elias seinen Lauf" —
(Epilog: „Der vns das Lied gesungen hat"[2])

---

[1]) Nik. Herman in Joachimsthal gab z. B. heraus: „Die Historien von der Sintflut, Joseph, Mose, Helia u. s. w. zu lesen vnd zu singen in Reyme gefasset 2c." Wittenberg 1562.

[2]) In dem vorgenannten Buche findet sich auf Bl. G v — die Historie „Wie Helias im feurigen Wagen gen Himmel fehret" mit dem obigen berühmt gewordenen Epilog als 5. Strophe:

„Der vns das Lied gesungen hat
Was alt vnd wol betaget.
Des mals kundt er nicht von der stadt,
Das Podagra jn plaget.
Offt seufftzt er vnd bat in seim sinn:
Herr, hol den krancken Herman hin,
Do jetzt Helias wonet."

Derselbe wird in den G.-BB. bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts herein forterhalten; er findet sich z. B. noch bei Melch. Vulpius 1609. Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1610. Schein, Kant. 1627; dagegen haben ihn Demantius, Thren. 1620, Crüger 1640 und ihnen folgend die späteren G.-BB. weggelassen.

Heinr. Müllers „Hilf Gott, daß mirs gelinge“ —
(Epilog: „Hat Heinrich Müller gesungen“).

Während aber in der kirchlichen Dichtung bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts diese episch-lyrische Form der rein lyrischen vollständig wich, blieben in der kirchlichen Musik die von solchen Liedern herrührenden Melodieen erhalten und wurden zu Chorälen um- und ausgebildet. Solche Choräle, die mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf derartige volksmäßige Formen zurückgeführt werden, sind z. B.:

„Christ unser Herr zum Jordan kam“ —
„Herr Christ der einig Gott's Sohn“ (Ich hört ein Fräulein klagen).
„Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ (Was wölln wir aber heben an).
„Von Gott will ich nicht lassen“ (Ich ging einmal spazieren).
„Ach, was soll ich Sünder machen“ (Sylvius ging durch die Matten).

u. a. — In einer Zeit geistlicher Erregung und Belebung, wie dies die Zeit der Reformation war, in der das Geistliche alle Lebensverhältnisse zu durchdringen und zu beherrschen strebte, erscheint es dann auch natürlich, daß „Gassenhawer, Reuter- vnd Bergliedlein christlich moraliter vnd sittlich verendert“ wurden mit dem ausgesprochenen Zwecke: „damit die böse ärgerliche Weiß, unnütze und schampare Liedlein auf Gassen, Feldern, in Häusern und anderswo zu singen mit der Zeit abgehen möchte, wenn man christliche, gute nütze Texte vnd Wort darunter haben könnt“ — wie Heinrich Knaust 1571 meint.[1]) Und schon bald nach Beginn der Reformation bezeugt ein katholischer Schriftsteller, der Jesuit Thomas a Jesu (de conversione omnium gentium. Lib. VIII. pag. 511), daß man die geistlichen Gesänge der Evangelischen nicht bloß in Kirchen und Schulen, sondern auch in Häusern und Werkstätten, auf Märkten, Gassen und Feldern erklingen höre. So hat der evangelische Kirchengesang auch „die Weisen der Volkslieder ihrer alten Bestimmung entzogen und einer neuen, reineren geweiht; so wuchs das Heilige in das Volksmäßige, und dieses hinein in jenes.“ (Winterfeld.)

Bergt, August, geboren am 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg als der Sohn des dortigen Stadtmusikus, von dem er den ersten Musikunterricht erhielt. Auf der Kreuzschule zu Dresden erlangte er seine Gymnasialbildung und setzte daneben auch die Musikstudien fort. Von 1790 an besuchte er, zum Theologen bestimmt, die Universität Leipzig, entschloß sich aber dann ganz zur Musik überzugehen und bildete sich in Leipzig namentlich in der Komposition und im Orgelspiel aus. 1802 wurde er als Organist an die Peterskirche zu Bautzen berufen, wo er zugleich am Lehrerseminar als Musiklehrer wirkte. Er starb zu Bautzen am 10. Februar

---

[1]) Er hat unter dem im Text angeführten Titel eine ganze Sammlung solcher Umdichtungen, Frankfurt a. M. 1571 herausgegeben; eine andere ähnliche Sammlung in niederdeutscher Sprache von dem Prediger Hermann Vespasius in Stade erschien 1571 zu Lübeck.

1837. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind hier folgende Kirchenwerke zu verzeichnen:

Christus durch Leiden verherrlicht. Oratorium. Op. 10. Leipz. Hofm. — Herr Gott dich loben wir. Für 4 Singstn. Blasinstr. u. Orgel. Op. 13. Das. — Hymnus („So weit der Sonne Strahlen") für 4 Sstn. u. Orch. Op. 17. Das. — Osterhymnus („Christus ist erstanden") für 4 Sstn. u. Orch. Op. 18. Das. — Te deum laudamus für 4 Sstn. u. Orch. Op. 19. Das. — Gesänge religiösen Inhalts für 4 Sstn. ohne Begl. 1. Heft. Das. — Der Glaube. Kantate für 4 Sstn. mit Orch. Meißen, Gödsche. — Schmecket und sehet! Kantate nebst acht Festchorälen von H. W. Stolze. Meißen, Gödsche. — Neue Choralmelodieen zum Bautzener, Dresdner und Zittauer G.-B. (Mit C. Ed. Hering). Zittau, 1837. Birr. (Enthält auf 15 S. qu. 4°. 12 vierst. Choräle, 7 von Bergt, 5 von Hering komponiert). — Die christlichen Feste. Leicht ausführbare Kantaten für 4 Sstn. u. Orch. Nr. 1—10. 4°. Meißen, Gödsche. — Grabgesänge für S. A. T. u. B. (10 Arien und 8 Motetten.) Das. — Unterhaltungen für Orgelspieler. Das. — Sämtliche Orgelkompositionen. Ausgewählt und geordnet von C. Geißler. Mit B.s Porträt. Das. — Schriften: „Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrerseminare." Leipz. 1832. 8°. — „Briefwechsel eines alten und jungen Schulmeisters über allerhand Musikalisches." Zittau u. Leipz. 1838. 8°. (Mit B.s Biographie.)

Berner, Friedrich Wilhelm, Organist in Breslau, war am 16. Mai 1780 daselbst geboren und wurde von seinem Vater, der ebenfalls Organist war, in der Musik unterrichtet. Frühe konnte er öffentlich als Klavierspieler auftreten und schon 1790 wurde er noch als Schüler Organist an einer Kirche seiner Vaterstadt. Gleichwohl studierte er eifrig weiter, ging 1800 zu dem berühmten Türk nach Halle und benutzte auch die freundschaftliche Beihülfe K. M. v. Webers, der 1804—1806 Theaterkapellmeister in Breslau war, zu seiner musikalischen Fortbildung. Er wirkte dann erfolgreich als Organist an der Elisabethkirche und Musiklehrer an der Universität und dem Lehrerseminar, und wurde später auch Direktor des Instituts für Kirchenmusik. Sein Schüler war Ad. Hesse. B. starb zu Breslau am 9. Mai 1827. — An Kirchenkompositionen sind folgende von ihm erschienen und zum Teil sehr beliebt geworden:

Kantate zum Bibelfest („Dein Licht, Herr strahlt"). Für 4 Sstn. mit Orch. Bresl. Weinholtz. — Kantate zur Feier des allgemeinen Friedens von S. G. Bürde, 4- u. 8-stimmig mit Orch. Das. — 3 Kantatinen religiösen Inhalts für 4 Männer- od. 4 Singstn. mit Orch. Das. (Nr. 2. „Gott Vater sei gepriesen." Neue Ausg. Bresl. Leuckart). — Hymne, „Der Herr ist Gott" für 4 Mstn. mit Blasinstr. ad lib. Bresl. Grosser. (Zweite Ausg. neu instrum. von W. Tschirch. Leipz. Leuckart.) — Psalm 150. Für 4 Sstn. mit Orch. Bresl. Leuckart. (Zweite Ausg. für Mchor. od. gem. Chor, Solostn. Orch. u. Orgel. Leipz. Leuckart). — Theorie der Choralzwischenspiele. 4 Hefte. Bresl. 1819. —

Bernhard, Christoph, Kapellmeister in Dresden, der letzte und bedeutendste Schüler von Heinrich Schütz, war 1627[1]) als der Sohn eines armen Schiffers zu Danzig geboren, und erhielt im dortigen Sängerchor den Unterricht des Kapellmeisters Balth. Erben und des Organisten Paul Syfert. Dann ging er zu Schütz nach Dresden, wo er 1648 „Musikus und Sänger" in der Kapelle und 1655, nachdem er zweimal in Italien gewesen war und hier namentlich Carissimis Unterricht genossen hatte, Vizekapellmeister wurde. 1664 übernahm er als Thomas Selles Nachfolger die Stelle eines Kantors am Johanneum und Musikdirektors der Hauptkirchen zu Hamburg, kehrte aber 1674 als Präzeptor der Prinzen wieder nach Dresden zurück, erhielt 1676 auch seine Vizekapellmeisterstelle wieder und wurde 1679 überdies noch zum Geh. Kammerier ernannt. Nachdem er 1681 noch wirklicher Kapellmeister geworden, starb er am 14. November 1692 im 65. Lebensjahre. — Von seinen Werken sind nur wenige im Druck erschienen; im Mskr. besitzt die Königl. Bibl. zu Berlin eine Anzahl Kirchenstücke von ihm, die zum Teil zweichörig und mit Instrumental- und Orgelbegleitung versehen sind. Hier ist nur zu nennen:

„Geistliche Harmonieen, erster Theil, bestehend in Conzerten für zwey drey vier und fünf Stimmen." Dresden 1665. Wolfg. Seyffart. gr. 4°. Er war einer der Hauptmitarbeiter bei Herausgabe des Dresdener G.-B. von 1676. Vgl Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 540 ff.

Bernhard der Deutsche, eine jener Persönlichkeiten in der Musikgeschichte, mit deren Namen die Tradition eine wichtige Erfindung unzertrennlich verbunden hat. Bernhard war Organist an der Markuskirche in Venedig und soll um 1470 das Orgelpedal erfunden haben. Nach den Verzeichnissen der Organisten beider Orgeln von San-Marco, wie sie v. Winterfeld und Caffi[2]) veröffentlicht haben, sind zwei Organisten dieses Namens dort angestellt gewesen: Mistro Bernardino, am 3. April 1419 ernannt, und als sein Nachfolger: Bernardo di Stefanino Murer vom 15. April 1445 an, und Fétis[3]) hat wohl recht, wenn er den zweiten derselben für Bernhard den Deutschen hält. Von ihm wird berichtet, daß er auf die Idee kam, an den breiten Tasten des Baßklaviers der Orgel Seilschlingen

---

[1]) Nach Walther und Mattheson, Ehrenpforte. S. 18 u. 19 haben alle Lexika 1612 als Geburtsjahr, während Fürstenau, Zur Geschichte der Musik in Dresden. I. S. 38, nach archiv. Quellen 1627 angiebt, ohne übrigens „unbedingte Richtigkeit zu beanspruchen."

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter. Berl. 1834. I. S. 198 und Francesco Caffi, Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venedig 1854 f.

[3]) Biogr. des mus. I. 1860. S. 374. Auch v. Dommer in der „Allgem. deutschen Biogr. II. 1875. S. 455 meint, daß dies „möglicherweise unser B. ist," schreibt übrigens, wohl infolge eines Druckfehlers „Mured" statt „Murer"; Anding, Handbüchlein für Orgelspieler 1872. S. 4 hat gar „Murad".

zu befestigen und diese, mit den Füßen hineintretend niederzuziehen.[1]) Damit war allerdings eine für die Entwicklung des Orgelspiels folgenreiche Erfindung gemacht; „man konnte nun die alte ungefüge Klaviatur dem Spieler zu Füßen legen und seinen Händen eine leicht zu behandelnde, mit schmalen, nicht durch breite Zwischenräume getrennten Tasten bereiten, so daß ihm von da an die Lösung höherer und selbständigerer Aufgaben anzustreben möglich war, als nur die Sänger im Tone zu halten."[2]) Allein die neuere Forschung hat nachgewiesen, daß das Pedal in Deutschland schon vor 1430 bekannt war, und so hat wohl der alte Prätorius[3]) das Richtige getroffen, wenn er Bernhard dem Deutschen nicht die Erfindung, sondern nur die Einführung des Pedals in Italien zuschrieb. Vgl. auch den Art. „Pedal".

Berthold, Karl Friedrich Theodor, Organist in Dresden, wo er am 18. Dez. 1815 geboren wurde. Er machte seine Studien in der Komposition unter Julius Ottos und Reißigers Leitung und im Orgelspiel war er des berühmten Johann Schneider eifriger Schüler. Nachdem er seine Studien absolviert hatte, ging er 1840 als Musiklehrer nach Charkow in Rußland, kam 1849 nach Petersburg, wo er 1852 Organist und Musikdirektor an der protestantischen St. Annakirche und 1861 daneben Professor der Kompositionslehre bei der kais. Sängerkapelle wurde. In der Kirchenmusik entwickelte er während seines Aufenthalts in Rußland die bedeutendste Thätigkeit: er schuf einen protestantischen Kirchengesangverein und bildete einen Chor heran, mit dem es ihm später gelang, große Chorwerke mit Erfolg öffentlich aufzuführen. 1864 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Johann Schneider Organist an der evangelischen Hofkirche zu Dresden, und als solcher starb er am 28. April 1882. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

Das Oratorium „Petrus", eine Frucht des innigsten Studiums Bachscher Werke; 2 Motetten für gem. Chor. Op. 33 u. 34. Dresden, Meinhold.

Berthold, Hermann, lebte als Kantor und Musikdirektor der Kirche St. Bernhardin zu Breslau, wo er am 20. März 1879 gestorben ist. Von ihm ist an geistlicher Musik gedruckt:
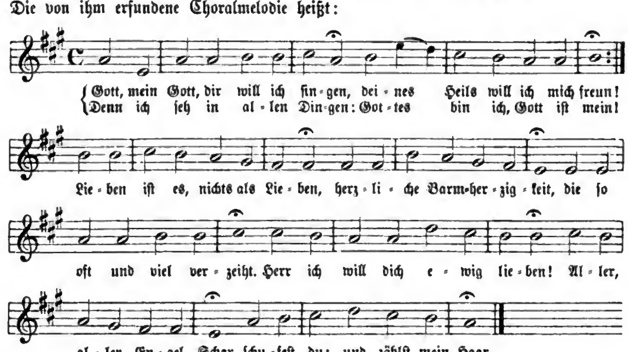
---

[1]) Vgl. Scabellicus I. 1. 10 in Fabricii, Bibl. lat. med. et inf. aet. pag. 630: Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia praestantissimum plures annos Venetiae habuerunt B e r n a r d u m cognomento T e u t o n e m, argumento gentis, in qua ortus esset: omnia Musicae artis instrumenta scientissime tractavit; primus in Organis auxit numeros, u t e t p e d e s q u o q u e j u v a r e n t c o n c e n t u m f u n i c u l o r u m a t t r a c t u: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accomodata, numinis providentia ad id natus et unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suus. — Prätorius, Synt. mus. I. S. 145. Forkel, Gesch. der Mus. II. S. 724. Sponsel, Orgelhistorie § 22.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 433.

[3]) Er sagt nämlich, Synt. mus. II. S. 96 ganz bestimmt, daß B. um 1470 das Pedal „aus Deutschlandt gen Venedig in Italiam gebracht."

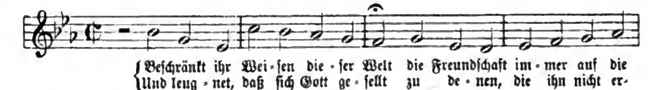
Op. 4. Geistliches Chorlied mit Orgel. Bresl. Leuckart. — Op. 5. Ihr Palmen zu Bethlehem. Weihnachtsges. für Sopransolo, gem. Chor u. Orgel. Das. — Op. 11. Psalm 137. Der gefangenen Juden Klagelied. Für Altsolo, Chor u. Orgel. Bresl. Hientzsch. — 2 geistliche Lieder für Solostn. Chor u. Orch. 1870.
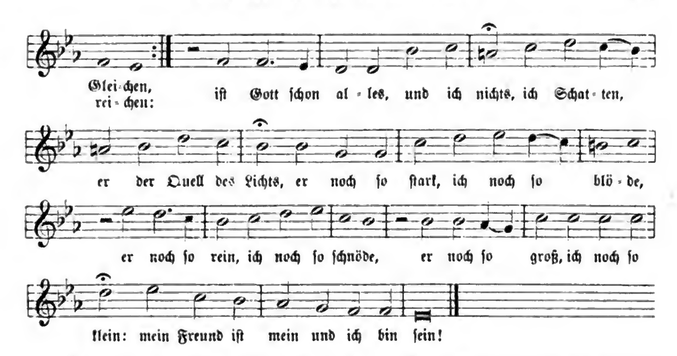
Bertsch, Albrecht Peter, Komponist geistlicher Lieder, von dem eine Choralmelodie zu Gerhardts „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ in Württemberg allgemein beliebt wurde. Er war am 21. April 1758 zu Eßlingen geboren, lebte daselbst als Präzeptor und Musikdirektor am Lyceum und starb am 12. August 1820. — Die von ihm erfundene Choralmelodie heißt:
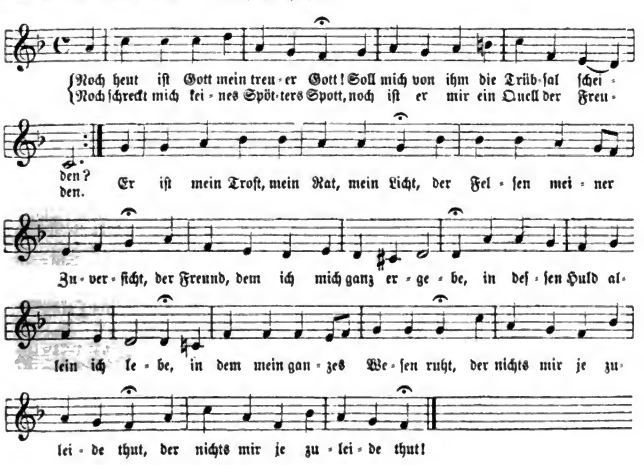


Sie stammt spätestens aus dem Jahr 1807 und wurde erstmals gedruckt in „Vierstimmige Gesänge der evang. Kirche.“ Stuttg. 1825, einer Stimmenausg. des Württ. Ch.-B. von 1828, in dem sie S. 56. Nr. 136 wieder erscheint; aus dem Württ. Ch.-B. von 1844. Nr. 198 ging sie dann auch in das Drei Kant.-GB. S. 43—44. Nr. 22, in Szadrowskys Ch.-B. dazu S. 22 u. in das Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 298. S. 26—29 über. Zwei andere geistliche Lieder von Bertsch bei Dölker, Geistl. Lieder mit Mel. Stuttg. 1876. S. 146. Nr. 97 und S. 166. Nr. 108.

Beschränkt ihr Weisen dieser Welt, Choral aus „Des evangelischen Zions musikalische Harmonie, oder Evang. Choralbuch“ von Kornelius Heinrich Dretzel. Nürnberg 1731, der bei Layriz, Kern III. Nr. 373. S. 13 heißt:
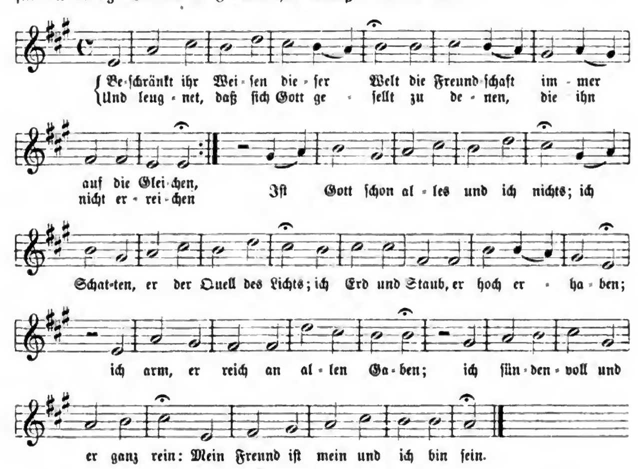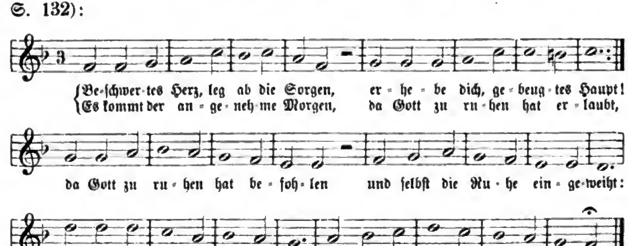




Eine zweite Weise findet sich zuerst zu „Mein Heiland nimmt die Sünder an“ bei Thommen, Christenschatz. Basel, 1745 (vgl. Zahn, Euterpe 1878. S. 27), dann bei Christ. Gregor, Choralbuch der evang. Brüdergemeinen. 1784. S. 175. Art. 217a. A. Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 303. A. W. Bach, Ch.-B. 1830. Nr. 171. Layriz, Kern II. Nr. 256 und Ludwig Erk, Ch.-B. 1863. S. 158 f. Nr. 192 verwendet dieselbe zu dem Lied: „Noch heut ist Gott mein treuer Gott“ aus dem Berliner G.-B. 1829; sie heißt:



Noch eine dritte Weise aus dem Straßburger Ch.-B. von 1809 hat das Ch.-B. für die evang. Gemeinden Frankreichs. Straßb. 1851. S. 13:



Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen, Choral aus K. H. Dretzels Choralbuch. Nürnberg 1731, aus dem ihn Layriz, Kern II. Nr. 150. S. 10 mitteilt wie folgt (in etwas anderer Fassung auch Elberf. Luth. G.-B. 1857. Nr. 149. S. 132):



Sonst wird zu diesem Liede, z. B. im Württ. Ch.-B. 1844, die Melodie „Mein Jesu, dem die Seraphinen" (vgl. den Art.) verwendet.

Besler, Samuel, ein fleißiger Tonsetzer der evangelischen Kirche, der am 15. Dezember 1574 zu Brieg in Schlesien als der Sohn des Rektors der dortigen evangelischen Schule geboren war. Nachdem er seine Studien in Breslau vollendet hatte, wurde er 1599 Kantor und 1605 Rektor des Gymnasiums zum heil. Geist daselbst, starb aber schon am 19. Juli 1625 an einer epidemischen Krankheit. — Seine Kirchenmusikwerke sind:

1. Kirchen- und Hauß-Musika geistlicher Lieder. Auff den Choral ꝛc. mit 4 Stimmen gesetzt und komponiert. (Concentus ecclesiastico-domesticus). 2 Teile. Bresl. 1618. 4°. — Etliche Psalmen und Geistliche Lieder in ihrer gewöhnlichen Melodey auff 4 Stimmen. 1619.[1]) Mit 119 Liedern. — 3. Citharae Davidicae Psalmorum selectiorum prodromus etc. 1620. Fol. — 4. Mehrere Werke für Passion und Ostern. Vgl. Fétis I. S. 395.

Sein jüngerer Bruder, Simon Besler, war Kantor zu Strehlen, und von 1620 an zu Liegnitz, wo er 1638 starb.

Best, William Thomas, ein englischer Organist der Gegenwart, der bei seinen Landsleuten in bedeutendem Ansehen steht. Er ist am 13. August 1826 zu Carlisle geboren und erhielt zwar schon als Knabe Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, sollte jedoch Civilingenieur und Architekt werden. Aber er fand an diesem Beruf kein Gefallen und wendete sich 1840 ganz zur Musik. Durch Selbststudium suchte er sich in allen Teilen des Orgelspiels zu vervollkommnen und erreichte auch ein schönes Ziel der Fertigkeit, namentlich auf dem Pedal. Bis 1852 war er Organist in Liverpool, dann bis 1855 an mehreren Kirchen in London; 1855 nach Liverpool zurückgekehrt, lebt er seitdem dort als Organist an der großen Orgel von St. Georges Hall und der Musical Society. Von seinen zahlreichen Werken, die wenn sie auch nicht immer deutschen Anforderungen in Bezug auf stilgemäßes Orgelspiel entsprechen, doch immerhin verdienstvoll sind, seien hier genannt:
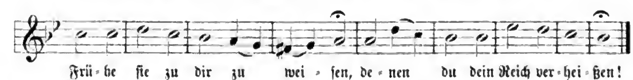
1. The modern School for the Organ. Lond. 1853. — 2. The Art of Organ-Playing. Part. I. No. 1—65. Part. II. No. 66—208. Lond. 1870 ff. — 3. Arrangements for the Organ from the Scores of the Great Masters. 5 Vols. 100 No. Lond. Novello. — 4. Collection of Pieces for the Organ. 6 Livr. 36 No. — 5. Originalwerke: Fantasia; Fantasie-Etude E-dur; 6 Concert Pièces; Sonata G-dur; 3 Preludes and Fugues; 30 progressive Studies. — 6. Handel-Album. 5 Vols. Lond. Augener. — 7. Handels Six Organ Concertos. — 8. Kirchenmusik: 8 Services, teilweise mit Orgel; 5 Anthems; 3 Hymnen für Chor und Orgel; 80 Chorals. 3. Aufl. Lond. Novello. — 9. The Psalter, printed and adapted to the ancient ecclesiastical

[1]) Diese Psalmlieder sollen nach Döring, Choralkunde. S. 134 merkwürdigerweise zu Neustadt an der Hardt erschienen sein. Auch Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- u. Tonkunst. 1850. S. 496 hat diesen Ort, dagegen nennt er nicht Besler als Verfasser. Fétis, a. a. O. verzeichnet das Werk gar nicht. Nach Döring enthielt es 110, nach Schauer 119 Lieder.

Chant. Lond. Novello. — 10. Chants for four Voices by the Church composers of the 17. 18. and 19th centuries, with organ accompaniment. 4°. Das.

Beuerlein, Christian Heinrich Ludwig, ist hier als Komponist einer Choralmelodie zu nennen, die im Württembergischen im Kirchengebrauch ist. Er war am 10. September 1773 zu Kirchberg a. d. Jaxt im Hohenlohischen geboren und wirkte daselbst von 1796—1847 als Schulmeister und Kantor; nachdem er am 29. Juli 1846 sein 50jähriges Amtsjubiläum gefeiert hatte, trat er in den Ruhestand und starb in hohem Alter am 3. Oktober 1856. — Folgende Melodie, die nach Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 483 ihm als Erfinder zugehört, wurde,, weil sie im Hohenlohischen allgemeinen Eingang gefunden, in das Württ. Ch.-B. von 1844. Nr. 88b. (Vierst. Choralmel. S. 130. Nr. 195) aufgenommen:





Nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 226 wäre jedoch der Komponist dieser Melodie der Vater des genannten, Joh. Georg Mich. B., „geb. 1743 zu Kirchberg a. d. Jaxt im Hohenlohischen, von 1764 bis zu seinem Tod 1815 Schullehrer („Präzeptor"), Organist und Musikdirektor daselbst", gewesen. Die obige Melodie zu dem ursprünglichen Text „Meine Seel ermuntre dich" habe er „um 1775" komponiert.

Beutler, Johann Georg Bernhard, war am 17. Mai 1782 (nach Koch, K.-L. VI. S. 481 „1762") zu Mühlhausen in Thüringen geboren und erhielt daselbst von früher Jugend an Unterricht in der Musik, namentlich im Orgelspiel. Später studierte er zu Halle Theologie und wurde dann 1807 Konrektor am Gymnasium und Organist an der Hauptkirche Beatae Mariae Virg. seiner Vaterstadt, wo er jedoch schon am 14. April 1814 starb. Er gab heraus:

Neue christliche Lieder von H. G. Demme. Mit vortrefflichen alten Melodieen deutscher Tonsetzer für das Pf. und die Orgel ausgesetzt. Gotha 1799. qu. Fol. VI. und 80 S. 56 Lieder mit 51 vorgedruckten vierst. Melodieen. 2. Ausg. Gotha 1807. Fol. (vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 324). — Unter diesen Melodieen sind 32 von Joh. Rudolf Ahle, die übrigen von Joach. v. Burk, Joh. Eccard und einige (laut Vorrede) von B. selbst. Eine dieser letzteren, Nr. 45. S. 65 zu „Ich singe dir mit Herz und Mund" (vgl. den Art.) nahm K. G. Umbreit, Allg. Ch.-B. 1811. Nr. 185. S. 96. Ludw. Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 135. S. 111 (S. 253) u. a. auf.

Eine weitere Choralmelodie, die ihm wahrscheinlich ebenfalls zugehört, vgl. im Art. „Auferstehn, ja auferstehn." — Von seinen Orgelwerken finden sich: Fuga G-dur, und Fuge über den Namen Bach bei Körner, Orgelvirtuos. Nr. 208. 209.

Sein Neffe, Benjamin Friedrich Beutler, war am 2. Dezember 1792 zu Mühlhausen geboren und daselbst Schüler seines Oheims, dessen Nachfolger als Organist er 1814 wurde. Er starb als Konrektor des Gymnasiums und städtischer Musikdirektor zu Mühlhausen am 2. Januar 1837. — Gemeinschaftlich mit dem Organisten Georg Christ. Hildebrand hat er herausgegeben:

Choralmelodieen zum Mühlhäuser Gesangbuch rc. Mühlh. 1834. 8°. XXVI. und 106 S. 221 Choralmelodieen.

Beyer, Johann Samuel, Kantor und Musikdirektor in Freiberg, war 1669 zu Gotha geboren und lebte von 1697 an als Kantor zu Freiberg, wurde dann 1722 Schulkollege zu Weißenfels, worauf er 1728 in seine frühere Stellung nach Freiberg zurückkehrte, die er nun bis an seinen Tod, der am 9. Mai 1744 zu Karlsbad erfolgte, innehatte. Er gab 1716 und 1719 unter dem Titel „Musikalischer Vorrat" ein Orgelchoralbuch in drei Teilen heraus, in dem gewöhnlich zuerst der Choral als Allabreve in der zu jener Zeit üblichen Form gegeben ist und dann sogenannte „Veränderungen" über denselben folgen, die meist aus einem figurierten Baß mit der einfachen Melodie, oder Verkräuselungen der Melodie mit einem einfachen Baß, oder Figurierung der beiden Stimmen bestehen, und zunächst zu Fingerübungen für Anfänger, dann aber auch dazu bestimmt sind, „daß man einen schönen variierten Choral manierlich und geschickt spielen lerne, wie es von wohl exerzierten Organisten beim Gottesdienste sich vergnügt zuhören lasse." Der Vorbericht des Verfassers giebt über die Beschaffenheit des Choralspiels im beginnenden 18. Jahrhundert interessante Auskunft.[1]) — Dieses Choralbuch ist:

„Musikalischer Vorrat neu-variierter Choral-Gesänge auf dem Klavier, im Canto und Basso zum Gebrauch so wohl beym öffentlichen Gottesdienst als beliebiger Hauß-Andacht. Verfertigt und mitgeteilet von Johann Samuel Beyer, Cantore und Chori musici Directore in Freyberg. Zu finden beym Autore." Erster Teil. 1716. III. u. 115 S. kl. qu. Fol. 33 Choräle (Festlieder). Ander und dritter Teil. 1719. 172 S. kl. qu. Fol. 46 Choräle (Katechismus- und Psalmlieder; Zeitlieder). IV S. Register u. Errata.

Bezifferung nennt man die Darstellung 1. des harmonischen Inhalts eines Tonstücks, 2. der Melodie eines Liedes durch Ziffern, statt durch die gewöhnliche Notenschrift.

1. Die Bezifferung, welche den harmonischen Inhalt, die Akkordfolge eines Tonstücks darstellt und sich nicht nur in allen größeren geistlichen und welt-

[1]) Eine bezügliche Stelle aus diesem Vorbericht vgl. bei Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. Leipzig, 1850. I S. 142. 143.

lichen Musikwerken des 17. u. 18. Jahrhunderts, sondern auch in sämtlichen Choralbüchern vom Ende des 17. bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts über der Grund- oder Baßstimme, dem Generalbaß jedes Stückes und jedes Chorals findet, soll in dem Art. Generalbaß näher besprochen werden.

2. Die Verwendung der Ziffern zur Darstellung der Melodie, hauptsächlich beim Liede, auch beim Kirchenliede, zum Zwecke, dem nicht musikalisch Gebildeten die Auffassung und innere Anschauung der Tonfolge einer Melodie zu erleichtern, findet man in dem Art. Tonzifferschrift behandelt.

Bibelregal, ein 1575 von dem Orgelbauer Roll in Nürnberg erfundenes kleines Regalwerk oder tragbares Positiv, etwa der kleinsten Form des jetzt beliebten Harmoniums ähnlich. Seinen Namen hatte es daher, daß es, in seine Blasbälge zusammengelegt, wie eine große Bibel aussah. Man konnte es in einem Kästchen bequem mit sich führen und verwendete es wohl ganz so, wie jetzt das kleine Harmonium zur Begleitung des religiösen und weltlichen Gesanges in kleineren Versammlungen.

Biffara, Bifra, Bifar, — Tibia bifaris, d. h. doppelsprechende Flöte, ist eine Labialstimme 8′ und 4′ der Orgel, die gegenwärtig fast nur von Walcker und einigen seiner Schüler disponiert wird, während die norddeutschen Orgelbauer die ihr ähnliche „Unda maris“ (vgl. den Art.), die Franzosen aber die ebenfalls ähnlich eingerichtete „Voix célèste“ (vgl. den Art.) an ihre Stelle setzen. Die ältere Bauart der Biffara, die auch unter dem Namen Piffaro[1]) vorkam und deshalb von Adlung für eine Schalmey gehalten wurde, wird so beschrieben: „Die Pfeifen haben Principal-Mensur, werden aber unten an den Füßen gedecket, und ihnen darauf eine sehr kleine Öffnung gebohrt. Auf einen jeden Clavem werden deren zwo gestellet, aber etwas ungleich gestimmet, daß eine Schwebung herauskommt. Es (sc. das Piffaro) läßt sich nur durch die zwo obern Oktaven machen. In den zwo untern Oktaven bekommt es eine stille Flöte, damit man dieses Register durch das ganze Klavier allein spielen kann, wenn die Orgel nur ein Klavier hat. Es muß sehr langsam gespielet werden und dienet anstatt des Tremulants zur Trauer. Die Anmuth und Lieblichkeit des Thones lässet sich wohl empfinden, aber nicht beschreiben.“[2]) Nach ihrer jetzigen Einrichtung bei Walcker[3]) u. a. ist dieser Stimme als charakteristisches Merkmal die Tonschwebung geblieben, und besteht sie unten — C—h, oder auch bis f und fis — aus Holzpfeifen mit doppelten Labien und

---

[1]) Diese Benennung beruht offenbar auf einem Mißverständnis. Über eine Flötenstimme, die als Piffero 8′ u. 4′ bei norddeutschen Orgelbauern sich findet, vgl. den Art. „Piffero“.

[2]) So beschreibt die Stimme Sponsel, Orgelhistorie. Nürnb. 1771. S. 105.

[3]) Walcker hat die Biffara in seinen großen Werken öfters zweimal, so Stiftskirche, Stuttgart Biffara 8′ im I. u. II. Man.; Konzertorgel, Boston, im III. Man. 2fach 8′ u. 4′ — und im IV. Man. 2fach 4′ u. 2′.

erhält erst von c oder g an aufwärts 2 Chöre Zinnpfeifen, von denen der eine Chor 8-füßig (resp. 4′) und gedeckt, der andere 4-füßig (resp. 2′) und offen ist.[1])

Billroth, Dr. Gustav Friedrich, geboren am 17. Februar 1808 zu Lübeck, später Professor der Theologie zu Halle, wo er schon am 28. März 1836 starb. Er hat als einer der ersten in seinen „Beiträgen zur wissenschaftlichen Kritik der herrschenden Theologie". Leipzig 1831 die Wiederherstellung des Originaltextes der evangelischen Kirchenlieder als unerläßliche Forderung aufgestellt, und im gleichen Jahre gemeinschaftlich mit C. F. Becker (vgl. den Art.) die bei diesem näher bezeichnete erste Sammlung alter Choräle in ihrer ursprünglichen Gestalt herausgegeben. Auch seine „Abhandlung zur Gesch. der protestantischen Kirchenmusik". Berl. Musik-Zeitg. Bd. 7. Nr. 51. 52 ist wertvoll.

Bischoff[2]) (Episcopus), Melchior, Tonsetzer und Liederkomponist der evangelischen Kirche, war am 20. Mai 1547 als Sohn eines Schusters zu Pößneck im Osterlande geboren. Er wurde zuerst Lehrer an der Stadtschule zu Rudolstadt, dann Kantor zu Altenburg und 1570 Diakonus in seiner Vaterstadt Pößneck. Infolge der philippistischen Streitigkeiten 1574 von dort vertrieben, wendete er sich nach Franken, wo er Pfarrer zu Geckenheim und 1579 zu Thundorff wurde. 1585 durfte er auf seine frühere Stelle nach Pößneck zurückkehren, und 1590 berief ihn der Herzog Johann Kasimir als seinen Hofprediger nach Koburg. 1597—1599 lebte er als Spezialsuperintendent zu Eisfeld und kehrte dann als Generalsuperintendent nach Koburg zurück, wo er am 19. Dezember 1614 starb. — In den Koburger Gesangbüchern von 1630, 1649, 1655 und 1660 finden sich mehrere seiner in Nikolaus Hermanns Manier gedichteten Lieder und von seinen Kirchenkompositionen, in denen er sich als tüchtigen Kontrapunktisten dokumentiert, zwei Nummern bei Bodenschatz „Florilegium Portense" und im Gothaer Cant. sacr. 1646.[3])

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen — Kantate zum Sonntag Rogate 1735 von Seb. Bach, mit dem Schlußchoral „Jesu meine Freude" zu Strophe 6 („Muß ich sein betrübet") des Liedes. Ausg. der Bach-Ges. XX[1]. Nr. 87.

---

[1]) So nach Frech im Württ. Orgelspielbuch. 1851. S. 16, während nach Lederle, Die Kirchenorgel. Freib. 1882. S. 147 die Biffara auch ganz aus Holzpfeifen mit doppelten Labien, also als Doppelflöte gebaut wird.

[2]) Den Namen schreibt Koch II. S. 266 „Bischoff", Fischer, Kirchen-Lieder-Lex. I. S. 48 „Bischoff" II. S. 430 „Bischof"; Döring, Choralkunde, S. 135 „Bischof".

[3]) Im Flor. port. Pars I. 1618. Nr. 48. die Motette „Deus misereatur" 8 voc., im Cant. sacr. ein fünfstimmiger Choralsatz. — Neu herausgegeben ist bis jetzt nur einer seiner Tonsätze, nämlich: Auf Trinitatis. Gott Vater, Gott Sohn. 6 voc. 1646. bei Lützel, Chorgef Nr. 22. S. 28 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz. II. Nr. 300. S. 769.

Bitter, Karl Hermann, von 1879—1882 preußischer Finanzminister, ist hier wegen seiner Schriften über Joh. Seb. Bach und seine Söhne als fleißiger Musikschriftsteller aufzuführen. Er wurde am 27. Februar 1813 zu Schwedt a. d. Oder als der Sohn eines höheren preußischen Finanzbeamten geboren. Seine Schulbildung erhielt er in Berlin und besuchte, da er für die Beamtenlaufbahn bestimmt war, von 1830 an die Universitäten zu Berlin und Bonn. 1835 begann er seine amtliche Thätigkeit als Referendar zu Potsdam, wurde 1838 Assessor und 1846 Regierungsrat zu Frankfurt a. d. O., von wo er 1850 nach Minden übersiedelte. 1858 zum Geheimen Regierungsrat ernannt, lebte er 1860—1868 als Generalinspektor der Rheinschiffahrt zu Mannheim, ging 1869 als Oberregierungsrat nach Posen, verwaltete während des deutsch-französischen Krieges (Sept. 1870—Juli 1871) die Präfektur des Vogesen-Departements zu Epinal, wurde 1872 Regierungspräsident in Schleswig, — wo er die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste ins Leben rief, deren erstes 1875 unter seinem Präsidium in Kiel statt hatte, — 1876 Präsident der Regierung der Rheinprovinz; von hier kam er ins Ministerium nach Berlin, wo er 1879 zum Finanzminister ernannt wurde. — Ausgestattet mit einer durch die Verhältnisse wesentlich geförderten außergewöhnlichen allgemeinen Bildung, hat sich B. durch eifriges Selbststudium ebenso bedeutende Kenntnisse in der Musik und ihrer Wissenschaft zu eigen gemacht, die ihn befähigten seine Werke über Bach und seine Söhne, sowie über die Geschichte des Oratoriums zu schreiben, von denen seine Bachbiographie allerdings durch Spittas großes Werk bereits weit überholt ist, während die andern ihren Wert behalten werden. — Diese hier zu nennenden Schriften sind:
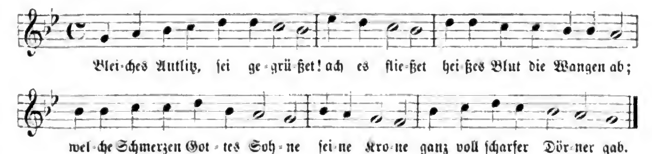
1. Johann Sebastian Bach. Mit Portrait und 6 lithographierten Faksimiles. Berlin 1865. Schneider. 2 Bde. XII. u. 452 S. u. IV. u. 505 S. gr. 8°. 2. Ausg. 4 Bde. Kassel 1881. — 2. Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Mit Portraits und Faksimiles, sowie zahlreichen Musikbeilagen. Berlin 1868. W. Müller. 2 Bde. XI. u. 350 S. u. III. u. 379 S. gr. 8°. — Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Berl. 1872. Oppenheim. VIII. u. 504 S. gr. 8°. mit 48 Seiten Notenbeilagen. — 4. Geistliche Lieder von Karl Philipp Emanuel Bach mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet, mit einer Vorbemerkung versehen und herausgegeben. Berlin, Simrock. 4 Hefte. 43 S. Fol. mit 26 Liedern. — Eine Studie zum Stabat mater. Leipz. 1883. 8°.

Blarren (Plärren), Bullern, sind Ausdrücke der Orgelbauer, womit sie bestimmte Fehler in der Intonation der Orgelstimmen bezeichnen. Blarren wird das schnarrende Geräusch genannt, das beim Erklingen eines Rohrwerkes gehört wird, dessen Zungen die dem Windzufluß entsprechende Elasticität mangelt, weil sie zu dick sind, oder mit ihrem freischwebenden Ende zu weit über die Rinne hervorragen. Ein weiterer mit Bullern bezeichneter Intonationsfehler besteht darin, daß beim Anblasen einer Zunge ein in seiner Höhe oder Tiefe nicht bestimmbarer Ton, oder ein durch schnelle Abwechslung von zwei oder mehr Tönen entstehendes Geräusch
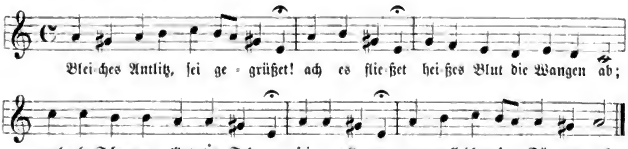
zum Vorschein kommt, weil die Zunge zu dünn, oder nicht vollständig festgeschraubt ist. — Auch bei Labialstimmen zeigt sich dieser Fehler, wenn die Röhrenwände einer Pfeife zu dünn, oder von sogenannten Sandlöchern durchbrochen, oder in der Naht nicht luftdicht gelötet sind.

Bleibe bei uns, denn es will Abend werden — Kantate zum 2. Osterfeiertag (2. April 1736) von Seb. Bach, über das Evangelium vom Gang der zwei Jünger nach Emmaus. Schon in der Mitte des Werkes bringt eine Sopranstimme den Choral „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" als Cantus firmus, und als Schlußchoral ist „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" mit der zweiten Strophe („Beweis dein Macht Herr Jesu Christ") verwendet. Vgl. Spitta, Bach. II. S. 554—556. Ausg. der Bach-Ges. I. Nr. 6.

Bleiches Antlitz, sei gegrüßet, Choral. Dies Lied Rists erschien gleichzeitig mit einer Melodie von Heinrich Pape (vgl. den Art.) in Rists „Passions-Andachten". Hamburg 1648. Nr. 7. Bei Layriz, Kern III. Nr. 374. S. 14 heißt diese ursprüngliche Melodie:



Eine zweite Melodie bringt dann das Lüneburger G.-B. 1686 (vgl. Zahn, Euterpe 1878. S. 173), die mit der Chiffer „F. F." bezeichnet, d. h. von dem dortigen Kantor Friedrich Funck (vgl den Art.) erfunden oder vielmehr nur aus der bei bei Joachim Neander 1680 als „bekannte Melodie" vorkommenden Weise „Meine Hoffnung stehet feste" in die nachstehende Form umgearbeitet worden ist; dieselbe hat sich auch in Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 51 erhalten und heißt bei Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 547:



Über einige weitere Umbildungen dieser Melodie, unter denen auch eine solche von Seb. Bach sich findet, vgl. den Art. „Meine Hoffnung stehet feste".

Blind heißen in der Sprache der Orgelbauer alle diejenigen Teile der Orgel, die obwohl sie nach Form und Lage den tonerzeugenden Teilen gleich sind, gleichwohl entweder gar nicht, oder doch nur mittelbar bei der Tonerzeugung mitwirken. Dabei sind zu unterscheiden:

a) solche Teile, die wirklich nur blinde sind. Es gehören zu ihnen: blinde Registerzüge,[1]) die entweder nur der Symmetrie wegen zur Ausfüllung vorhanden und dann festgemacht sind, so daß sie nicht gezogen werden können, oder aber für später noch aufzustellende Register im voraus eingesetzt werden. Im letzteren Falle trugen sie in älteren Orgeln Bezeichnungen, wie Nihil, Noli me tangere, Fuchsschwanz (vgl. den Art.) u. dgl. Für solche nur vorgesehene Register wurden häufig auch schon die Windladen beigegeben und hießen dann ebenfalls Blindladen. Auch blinde Claves, die mit keiner Pfeife in Verbindung standen, sondern nur Lücken in der Klaviatur auszufüllen hatten, mußten die alten Orgelbauer setzen, weil sie, um Material zu sparen, in der untern Oktave des Pedals, manchmal auch des Manuals einige, besonders chromatische Töne ausließen (vgl. den Art. „Kurze Oktave"). Ferner findet man im Prospekt (der darum auch Blende hieß) alter Orgeln blinde Pfeifen, die ebenfalls der Symmetrie wegen zur Ausfüllung des Raumes eingesetzt wurden. Jetzt verbietet das teure Material (Zinn) diesen Luxus von selbst und es werden die Zinnpfeifen der Prinzipale in den Prospekt gestellt und ihnen der nötige Wind durch Kondukten (vgl. den Art.) zugeführt.

b) solche Teile, die in Wirklichkeit nicht blind sind, z. B. Registerzüge, die zwar nicht ein Register öffnen, wohl aber einen Mechanismus in Bewegung setzen, der auf die Tonerzeugung und Tonqualität von Einfluß ist; solche sind: Tremulant, Crescendo- und Decrescendozüge, und als rein mechanische die Koppeln, Sperrventile, der Evakuant und der Zug für die Kalkantenglocke. Vgl. die betreffenden Art. — Auch die Züge, welche Spielereien, wie Adler, Hahnen, Kuckucke, Nachtigallen, Vogelgesang, Sonnen, Sterne, Trompetenengel, Paukenschläger, Glockenspiele in Thätigkeit setzten und an denen die alten Orgeln fast überreich waren, können noch hieher gerechnet werden.[2]) Vgl. auch den Art. „Prospekt."

Blockflöte, Blochflöte, eine ältere Flötenstimme der Orgel, die ihren Namen daher hat, daß im Unterlabium ihrer mit einem von innen ausgestochenen Oberlabium versehenen Mundöffnung sich ein verengender Pflock oder Block befindet (wie in dem bekannten Kinderinstrument). Sie ist in ihrer älteren Form eine der Flötenstimmen, die

---

[1]) In den älteren Orgeln finden sich viele solcher „Nebenzüge". So hatte z. B. die 1697 bis 1703 erbaute Orgel der St. Petri- und Paulikirche zu Görlitz bei 57 kling. Stimmen 82 Registerzüge, also nicht weniger als 25 blinde; die Orgel der Garnisonskirche zu Berlin (1724—1725 erbaut) bei 50 kl. Stn. 64 Züge, also 14 Nebenzüge.
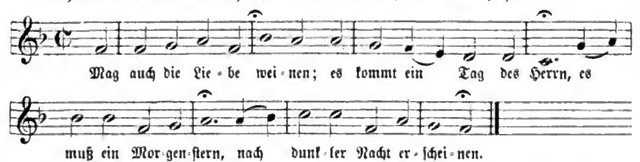
[2]) Die neuere Zeit hat mit diesen Spielereien gründlich aufgeräumt, doch finde ich z. B. in der Disposition der 1864 von Ladegast in der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellten schönen Orgel unter den Nebenzügen außer dem Tremulanten auch noch einen „Stern".

nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 133 „unten ziemlich weit und oben zugespitzet, und also mehr, als halb zugedäckert sein;" er hat auf Tafel I. Nr. 35 das. eine „Blockfloit 2'" abgebildet, und bemerkt Seite 138 noch, daß manche Orgelbauer irrtümlicherweise auch Gemshorn 8' u. 4' so nennen. — Nach einer neueren Bauart ist die Blockflöte eine Füllstimme von Hohlflötencharakter, mit offenen oder gedeckten Körpern aus Holz oder Metall, weiter Mensur — 1—1½ Töne weiter als Normalprinzipal — und voller, etwas breiter Intonation. — Als Terz 3⅕' verwendet Ladegast eine Blockflöte im HW. 1. Abtlg. der Nikolaiorgel zu Leipzig.

Blüher, August, war Kantor und Musikdirektor an der Kirche St. Petri und Pauli zu Görlitz, wo er am 25. Mai 1839 gestorben ist, und hat 1825 ein „Allgemeines Ch.-B. zum Gebrauch in Kirchen und Schulen mit untergelegtem Texte und beziffertem Basse vierstimmig gesetzt. Nebst einem Anhange alter und neuer, lateinischer und deutscher Gesänge." Görlitz, gedruckt und im Verlage bei Gotth. Heinze. qu. 4°. XVI. u. 328 S. — herausgegeben. Unter den 352 Chorälen, die das Werk enthält, finden sich 5 von Bl. neu komponierte. Vgl. Eutonia Bd. IV. S. 225—228.

Blumhardt, Johann Christoph, ein bekannter württembergischer Geistlicher, war am 16. Juli 1805 zu Stuttgart geboren. Nachdem er von 1824—1829 zu Tübingen Theologie studiert hatte, wurde er 1830 Lehrer an der Missionsanstalt zu Basel und 1838 als Chr. Gottl. Barths Nachfolger Pfarrer zu Möttlingen bei Kalw im württembergischen Schwarzwald. Seit 1852 leitete er dann ein Asyl für Gemüts- und Nervenkranke im Bade Boll bei Göppingen und hier starb er 1880. B. hat herausgegeben:

Sammlung älterer, meist unbekannter Choräle und Melodieen zu Kirchenliedern, vierstimmig gesetzt. I. Abtlg. 100 Melodieen zu 3—6 zeiligen Liedern. Stuttg. Steinkopf. 8°. Hier hat er eine Melodie Nikolaus Hasses (vgl. den Art.) aus Heinr. Müllers Geistl. Seelenmusik 1659. S. 410 (Freylinghausen, G.-B. Ges. Ausg. 1741. Nr. 246. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 556 S. 501) zu „Jesu meine Sonne" von Angelus Silesius für das Krummachersche Lied „Mag auch die Liebe weinen" bearbeitet, die dann Aufnahme ins Württemb. Ch.-B. 1844. Nr. 6 fand. Sie heißt:



Blumner, Martin Traugott Wilhelm, Direktor der Berliner Singakademie, ist am 21. Nov. 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg geboren und studierte, da er zum Geistlichen bestimmt war, von 1845 an Theologie an der Universität zu Berlin.

Daneben nahm er bei S. W. Dehn Unterricht in der Komposition, bei F. W. Teschner im Gesang, trat in die Singakademie ein und entschloß sich 1847 die Musik als Lebensberuf zu erwählen. Er wurde bald ein geschätzter Lehrer seiner Kunst und machte sich auch als Komponist einen Namen, so daß er am 8. November 1853 zum zweiten Direktor der Singakademie gewählt, 1860 zum königl. Musikdirektor und 1873 zum königl. Professor ernannt wurde. Nach Ed. Grells Rücktritt von der Direktorstelle der Singakademie rückte er in dessen Stelle vor und wirkt seitdem mit schönem Erfolg in derselben. Von seinen Kompositionen, in denen er sich als strebsamer Jünger seines Meisters Grell zeigt, sind hier namhaft zu machen:

Op. 4. Columbus. Oratorium. — Op. 5. Adoramus te für Solostn. u. Chor. — Op. 8. Abraham. Oratorium in 2 Teilen. — Op. 16. Das Vaterunser. Für 8stgn. Chor à cappella. — Op. 19. Tedeum. Für 8stgn. Chor u. Solostn. — Op. 20. 2 Psalmen für 4stgn. Chor u. Solost. — Op. 21. Motette für gem. Chor à cappella. — Op. 27. 3 kurze Motetten für 4stgn. Chor. — Op. 29. Der 23. Psalm für 4 Chor- u. 4 Solostn. — Op. 30. Der Fall Jerusalems. Oratorium. — Op. 33. Weihnachtslied für 8stgn. Chor u. Solostn.

Bodenschatz, Mag. Erhard, ein trefflicher deutscher Kirchenkomponist und Sammler kirchlicher Tonsätze aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Er war zu Lichtenberg unweit Zwickau um 1570 geboren und „in des Churfürsten Christian Cantorey zu Dresden neben fleißiger vnd trewlicher Institution in anderen freyen Künsten, auch nicht weniger in exercitiis musicis informiret vnd vnterrichtet worden.“[1]) Später bezog er als churfürstlicher Stipendiat die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren, erlangte daselbst die Magisterwürde und war auch schon als Kirchenkomponist thätig. Im Jahr 1600 wurde er als Kantor und Lehrer nach Schulpforte berufen, und dieses Amt hat ihn ohne Zweifel veranlaßt, zwei seiner wichtigsten Werke, die beiden Florilegien zu sammeln und herauszugeben. Das erste dieser Sammelwerke (Florilegium portense etc.) eine große und äußerst wertvolle Motettensammlung mit 265 Tonsätzen von nicht weniger als 93 Tonsetzern (und darunter die bedeutendsten Namen Italiens und Deutschlands) aus der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, ist wohl geeignet, ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik zu sichern,[2]) obwohl er in übergroßer Bescheidenheit nur drei seiner eigenen Stücke in das Werk aufgenommen

---

[1]) Diese Notiz giebt B. selbst in der deutschen Dedikation seines Magnificat. Leipz. 1599. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 64.

[2]) „C'est au moyen de cette collection, jointe à celles d'Abraham Schade et de Donfried qu'on peut faire l'histoire critique de la musique des seizième et dix-septième siècles en Allemagne“ — solche Wichtigkeit legt Fétis, Biogr. des Mus. I. S. 465 dem Werke mit Recht bei.

hat.[1]) Schon 1603 wurde B. Pastor zu Eckartsberge in Thüringen, von wo er dann ein weiteres wichtiges Werk, das Kantional „Harmoniae angelicae" ausgehen ließ, das ihn in vierstimmigen Tonsätzen über Kirchenmelodieen als Meister des einfachen kirchlichen Satzes mit fließender Führung der Stimmen und gründlichem Verständnis der alten Tonarten zeigt.[2]) Sein letztes Pastorat trat er 1618 zu Groß-Osterhausen im Amte Sittichenbach unweit Querfurt an, und hier starb er 1636, oder nach andern 1638. Von seinen Werken sind die folgenden hier zu verzeichnen:

1. Magnificat . . . auff die 12 modos musicales etc. Leipzig 1599. 4°. — 2. Florilegium portense selectissimorum Hymnorum quatuor, 5. 6. 7 et 8 vocum. etc. decantantur. Leipzig, Abraham Lambach, nur in Stimmen gedruckt. Pars I. 1603. 8 Stimmhefte. kl. 4°. mit 89 Nrn. Pars II. 1606. 8 Stimmhefte und 1 Heft Basso cont. — Zweite Ausgabe: Pars prima continens CXV cantiones selectissimas 4. 5. 6. 7. 8 vocum, praestantissimorum aetatis nostrae auctorum . . . adjuncta bassi generali ad organum accommodata. Leipzig 1618. — Pars secunda, quae exhibet concentus selectissimas centum et quinquaginta 5. 6. 7. 8 et 10 partibus . . . Leipzig 1621.[3]) — 3. Florilegium Hymnorum quatuor vocum qui in Gymnasio Portensi ab alumnis pro felici in studiis successu et progressu mane vesperique decantantur. Lipsiae 1606.[4]) — 4. Psalterium Davidis . . . 4 voc. Leipzig 1605. 8°. — 5. Harmoniae Angelicae Cantionum Ecclesiasticarum, Das ist, Englische frewden Lieder, vnd geistliche Kirchen Psalmen D. Martini Lutheri vnd anderer frommen gottseligen Christen . . . Mit Vier Stimmen

---

[1]) Die 3 Stücke von B. sind: Audi hymnum. 8 voc. I. Nr. 7. — Quam pulchra es. 5 voc. I. Nr. 59. — Ich danke dir. 8 voc. II. Nr. 63.

[2]) Ob die Melodieen: „Es ist gewißlich an der Zeit" — „Der Tag hat sich geneiget" (Tucher, Schatz II. Nr. 374) — „Ich dank dir Gott für alle Wohlthat" —, für die das Buch die bis jetzt älteste Quelle ist, B. als Erfinder zugehören, wie v. Winterfeld und Koch II. S. 370 wollen, ist zweifelhaft.

[3]) Gerber, N. Lex. I. S. 443 bemerkt zu Pars prima: „eine andere mit Generalbaß vermehrte Ausgabe erschien davon Leipzig 1618. 4°." — daraus machte Mendel, Mus. Lex. II. S. 65 ein eigenes Werk mit dem originellen Titel „Generalbaß zu nur gedachten Motetten". Ein vollständiges Inhaltsverzeichnis der zweiten Ausgabe beider Teile giebt Grove, Dictionary I. S. 253—254.

[4]) Diese Sammlung war nach Gerber a. a. O. bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das Schulgesangbuch zu Schulpforta; es erschien in vielen Auflagen, von denen verzeichnet werden: Leipz. 1606. Leipz. 1624. Leipz. 1687, diese nach Becker, Choralsammlungen 1845. S. 100. 131 Bl. 8°. mit 60 vierst. lat. Hymnen in Partitur; Naumburg 1713; Naumb. 1747, diese nach Becker a. a. O. 5 Bl. Index, 329 S. 8°. mit 77 lat. Hymnen u. 70 vierst. Mel. in Part., als Anhang lateinische u. deutsche Gebete — und als eine der letzten Ausgaben: Hymnorum precumque formulae ac Portensium alumnorum usum bibliothecae publicae sumtibus MDCCLXXVII recusae. Lipsiae, aere Breitkopfiano. 8°. 186 S. 78 Hymnen mit 75 vierst. Mel. in Part. 2 Bl. Index. Vgl. Becker, a. a. O. S. 121.

componirt . . . Leipzig, Gedruckt durch Abraham Lamberg. M. DC. VIII. kl. 8°. — 6. Bicinia XC selectissima . . . in usum scholasticae juventutis. Leipzig 1615. 8°. — Aus den beiden Florilegien und den Harmoniae Angelicae ist eine Anzahl Tonsätze neu gedruckt worden: bei Winterfeld. Ev. K.-G. II. 3 Nrn., Tucher, Schatz II. 2 Nrn., Erk, Vierst. Choralſ. I. 4 Nrn. und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegeſ. 3 Bde. 1865—1872. 21 Nrn. nämlich: Bd. I. Nr. 29. Bd. II. Nr. 46. 51. 72. 75. 186. 202. 321. 336. 393. 400. Bd. III. Nr. 181. 293. 295. 296. 301. 306. 307. 317. 331 und außerdem der Satz eines Anonymus. Bd. II. Nr. 306.

Bodenschatz, Karl Heinrich, Musiklehrer am Lehrerseminar zu Schwabach in Mittelfranken in Bayern; er ist am 4. Januar 1807 zu Markt-Selbitz bei Hof im Voigtlande geboren, machte seine musikalischen Studien hauptsächlich unter der Leitung des Kapellmeisters Stunz in München, und war dann längere Zeit Kantor und Organist zu Schmölz bei Kronach in Oberfranken, wo er namentlich J. G. Herzog im Orgelspiel unterrichtete. Verschiedene Orgelstücke seiner Komposition hat G. W. Körner in Erfurt in seine bekannten Sammelwerke (Neues Orgeljournal; Postludienbuch ꝛc.) aufgenommen.

Böhm, Georg, bedeutender Organist und eigenartiger Orgelkomponist, ein unmittelbarer Vorgänger und teilweise noch Zeitgenosse Seb. Bachs, auf dessen Entwicklung er nicht geringen Einfluß geübt hat. Er war 1661 in dem Dorfe Goldbach bei Gotha geboren[1]) und erlangte seine erste Ausbildung in der Orgelkunst in seiner Heimat Thüringen, wo er namentlich auch Pachelbels Weise kennen lernte. Später ging er nach Hamburg, um als Schüler Reinkens seine Bildung unter dem Einfluß der norddeutschen Orgelschule zu erweitern und zu vollenden, und außerdem den französischen Instrumentalstyl der damaligen Zeit auf sich wirken zu lassen und seinem deutschen Wesen zu verschmelzen. Im September 1698 wurde er Organist an der Johanniskirche zu Lüneburg, und hier war es, wo Seb. Bach 1700—1703 seine Kunst kennen lernte und mit offenem Sinn und bedeutendem Gewinn für seine Entwicklung der Einwirkung von Böhms eigentümlicher Künstlerpersönlichkeit sich hingab.[2]) Böhm starb hochbetagt 1734 zu Lüneburg.[3]) — Als Komponist von Choral-

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1734. S. 98 und Junghans, Seb. Bach als Schüler der Partikularschule St. Michaelis zu Lüneburg. 1870. S. 39. Die Pfarregister zu Goldbach, die nicht immer sorgfältig geführt wurden, wissen nichts von ihm. Spitta, Bach I. S. 192. Anm. 23.

[2]) Spitta, a. a. O. S. 207. Anm. 44 glaubt bestimmt, daß Bach die Choralpartiten über „Christ der du bist der helle Tag" — „O Gott du frommer Gott" — „Herr Christ der einig Gotts Sohn" — „Ach was soll ich Sünder machen" — in Lüneburg geschrieben hat, entgegen der „willkürlichen Annahme" Forkels, Bachs Leben. S. 60, der sie in die Arnstädter Zeit setzt.

[3]) So nach Junghans a. a. O. S. 38, während Mattheson, Vollk. Kapellm. 1739. S. 479 von ihm als einem noch lebenden spricht. Spitta, Allg. deutsche Biogr. III. S. 62 ist geneigt Mattheson zu folgen.

bearbeitungen für die Orgel erfaßt Böhm den Choral mehr in seiner allgemein musikalischen, weniger wie Pachelbel in seiner typisch-kirchlichen Bedeutung; er gewinnt aus den Choralzeilen eine Fülle von Motiven, die er in mannigfaltigster Weise zu benützen und umzubilden weiß. Er muß, „wenn auch nicht als Erfinder des Princips thematisch-motivischer Entwicklung des melodischen Stoffes in der Instrumentalmusik (denn die Kunst, aus dem einen musikalischen Gedanken einen zweiten zu erzeugen, übte schon der Italiener Frescobaldi), so doch als derjenige gelten, der es zuerst auf den Choral anwendete; er hat in Wahrheit eine neue Kunst geschaffen, und diese That, deren nur ein wirkliches Talent fähig ist, sichert ihm seinen Platz in der Kunstgeschichte. Er hat überdies diese Form mit reicher und feinsinniger Erfindungskraft zu handhaben gewußt.“ Von seinen Kompositionen sind handschriftlich erhalten:

18 Choralpartiten — 3 Klaviersuiten in Es-dur, C-moll, A-moll — eine Ouverture mit Suite D-dur — Präludium und Fuge G-moll[1]) — Jesu teure Gnadensonne, vierst. Neujahrsgesang; eine Lukas-Passion von ihm ist nur noch dem Namen nach bekannt. Gedruckt finden sich von B. 23 geistliche Melodieen zu Liedern des Hamburger Predigers Heinrich Elmenhorst in der Gesamtausgabe derselben von Joh. Christoph Jauch, Lüneburg 1700.[2])

Böhme, Franz Magnus, Professor am Konservatorium zu Frankfurt a. M., der durch seine gründlichen Forschungen über das deutsche Lied des 12. bis 17. Jahrhunderts mittelbar auch die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung des evangelischen Chorals wesentlich gefördert hat, ist am 11. März 1827 zu Willerstedt bei Gotha geboren. Zum Lehrer gebildet, war er als solcher bis 1857 an verschiedenen Orten thätig, entschloß sich aber dann, die Musik als Lebensberuf zu erwählen und ging nach Leipzig, wo er 1857—1859 unter Mor. Hauptmanns und Jul. Rietz' Leitung gründliche Studien machte. Nach Absolvierung derselben ließ er sich als Musiklehrer in Dresden nieder und 1878 berief ihn Joachim Raff als Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Musikgeschichte an das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt a. M., an dem er seitdem wirkt. Folgende seiner Werke sind hier zu verzeichnen:

Op. 1. Psalm 121 für Chor- u. Solostimmen. Dresden, Meser. — Op. 2. Paternoster. Vierst. Chorges. Das. — Die hohen Feste in Liedern. 50 Weihnachtslieder, Neujahrs-, Passions- und Pfingstgesänge für 1 St. mit Pf. bearbeitet und mit Originalkompositionen vermehrt. Dresden 1866. Bock. 2 Hefte. qu. 4°. — Das Oratorium. Eine historische Studie. Leipzig 1861. Weber. VI u. 66 S. gr. 8°. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12.—17. Jahrh. Gesammelt und er-

---

[1]) C. F. Becker, Ausgewählte Tonstücke für das Pf. Leipz. Friese S. 18 hat ein Presto G-moll 3/4 von Böhm abdrucken lassen, was wahrscheinlich dieses Präludium ist.

[2]) Vgl. C. F. Becker, Choralsammlungen. 1845. S. 42. 43. Becker nennt ihn „Georg Böhme“. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 502.

läutert. Leipzig 1877. Breitk. u. H. LXXII u. 832 S. gr. 8⁰. Hier in Abtlg. XV. Nr. 511—660. S. 616—767 als „wichtigste Abteilung des Volksgesangs" die geistlichen Volkslieder „deren viele als Choräle in der evangelischen Kirche fortleben.

Böhmische Brüder, Brüderunität, Unitas fratrum, Jednota bratrskà. Das durch Johann Hus (1369—1415) und Hieronymus von Prag (gest. 1416) geweckte evangelische Glaubensleben in Böhmen, war seit der gewaltsamen Vernichtung des echt evangelischen Taboritismus und den Basler Kompaktakten (30. Nov. 1433) in dem katholisierenden Utraquismus wieder halb erstorben. Eine neue, von einem einfachen Laien in abgelegenen Gebirgsdörfern ausgegangene Bewegung aber gab ihm bald eine neue mächtige Anregung. Im Jahr 1457 stiftete Peter von Chelcicky die Brüderunität, die zwar, wie alles Gute in der Welt, von Anfang an die schwersten Verfolgungen, besonders in der Zeit des Königs Wladislaw (1471—1517) zu erdulden hatte. Je mehr sie aber gedrückt und verfolgt wurde, desto mehr verbreitete sie sich vermöge der ihr innewohnenden sittlichen Lebenskraft unter Armen und Reichen, besonders dem Adel in Mähren, so daß sie nach einem erst halbhundertjährigen Bestande schon über 200 Gemeinden zählte. Und während der Utraquismus in jener Zeit nur wenige hervorragende Männer aufzuweisen hat, gingen aus der verachteten „Jednota bratrskà" eine ganze Reihe solcher hervor, von denen außer ihren Gründern Peter von Chelcic, Gregor, Matthias von Kunewald, Thomas von Prelouc und Elias von Chrenow, besonders noch Lukas von Prag und Martin Skoda zu nennen sind. Da sich die Brüder von Anfang an auch durch eine eifrige litterarische Thätigkeit auszeichneten und durch ihr stilles, arbeitsames und gewerbthätiges Leben selbst bei ihren Widersachern sich Achtung erzwangen: so mußte ihre immer zahlreicher und mächtiger werdende Gemeinschaft allmählich einen durchgreifenden Einfluß auf die religiösen Zustände in ganz Böhmen und Mähren ausüben. Und dies um so mehr, als sie, besonders unter des trefflichen Lukas von Prag Leitung, die ihnen früher anklebenden Einseitigkeiten und Engherzigkeiten nach und nach abgestreift hatten. Sie hätten die czechische Nation sich unterwerfen mögen, wenn nicht eine andere noch mächtigere und evangelisch freiere Bewegung ihnen den Rang abgelaufen hätte: der von Luther ausgehende und schon sehr frühe vom benachbarten Sachsen auch nach Böhmen übergreifende Protestantismus. Dem reformatorischen Auftreten Luthers wurde in Böhmen zuerst von allen evangelisch Gesinnten unter den Utraquisten und den Brüdern freudig zugestimmt und viele Böhmen zogen nach Wittenberg, die dortige evangelische Freiheit kennen zu lernen und in ihr Vaterland zu verpflanzen. Allein der dadurch entstehenden Bewegung der Geister traten namentlich unter der Regierung des von den Jesuiten geleiteten und gegen alles Evangelische mit wahrer Barbarei wütenden Ferdinand I. (gest. 1564) schwere Kämpfe entgegen; und die Brüderunität, die nach dem unglücklichen Ausgange des schmalkaldischen Kriegs besonders schwere Ver-

folgungen zu erdulden hatte, nahm von da an, weil ihr auch die „allzu große Freiheit“ des Luthertums nicht recht zusagte, eine etwas reservierte Stellung zu demselben ein. Auch unter der nun folgenden Regierung des toleranten Maximilian II. verblieben die Brüder in ihrer Besonderheit, wenn sie auch im freundschaftlichsten Verhältnis mit den andern evangelischen Konfessionsverwandten lebten. In dieser Zeit erreichten sie ihre höchste Blüte und leisteten in ihren Erziehungsanstalten, in ihrer über alles Lob erhabenen Kralicer Bibel, in ihrem Gesangbuch, in ihren Predigten und in ihrem ganzen geistlichen Leben Ausgezeichnetes. Und als der unter Rudolf II. gemachte Versuch, das Evangelium zu unterdrücken gescheitert und dem Kaiser 1609 der „Majestätsbrief“ abgerungen war, der die evangelische Freiheit in Böhmen für alle Zeiten schirmen sollte, da schien es, als werde dieses schöne Land mitten im Herzen von Europa dem Protestantismus verbleiben und ein Träger seiner Ideen in den slavischen Osten hin werden. Doch es war nur ein „kurzer Traum der Herrlichkeit,“ ein Traum von nicht viel mehr als zehnjähriger Dauer. Die Trübsale des dreißigjährigen Krieges brachen herein, die schreckliche sogenannte „Gegenreformation“ vernichtete die Herrschaft des Evangeliums in Böhmen und die Anhänger desselben mußten in der Auswanderung nach Preußen, Polen und Sachsen Rettung für ihr Leben und ihren Glauben suchen.[1]) Diese Auswanderungen dauerten fort und noch 1722 führte der fromme mährische Zimmermann Christian David ein Häuflein der Brüder aus dem Vaterlande und suchte für sie auf den Gütern des Grafen Zinzendorf in der Ober-Lausitz eine Zufluchtsstätte. Sie wurden der Samen, aus dem die „erneuerte Brüderunität oder Herrnhutische Brüdergemeinde“ erwuchs. Und wie diese in dunkler, trauriger Zeit der evangelischen Kirche in Deutschland ein Licht und Salz geworden, so hat auch schon die ältere Brüdergemeinde durch ihr Leben und ihr Lied einen bedeutenden Einfluß auf dieselbe geübt. — Die böhmischen Brüder hatten sich schon auf dem Konzil zu Basel 1438 die freie Predigt und den Gebrauch ihrer Muttersprache im Gottesdienst errungen; sie waren auch die ersten, die für ihren Kirchengesang, dem sie von Anfang an eine hervorragende Stellung in ihrem Ritus einräumten, Gesangbücher in der heimischen Volkssprache einführten. Die in denselben enthaltenen Lieder waren teils Übersetzungen und Umbildungen lateinischer Kirchenhymnen, teils auf grund der Evangelien und Episteln der Sonn-, Fest- und Feiertage von den Brüdern selbst gedichtete Lieder. Für die Melodieen, nach denen sie diese Lieder sangen, lassen sich, ähnlich wie bei denen der deutschen evangelischen Kirche, dreierlei Quellen nachweisen, denen sie entstammen: einmal sind es vorzugsweise altkirchliche Weisen, die zugleich mit den Liedern herübergenommen und für die Texte in der Muttersprache umgebildet wurden; dann dem geistlichen sowohl als weltlichen böhmischen Volksgesang angehörige und

---

[1]) Vgl. B. Czerwenka, Geschichte der evangelischen Kirche in Böhmen. Bielefeld, 1870. 8°. Bd. II. Kap. 1—5.

aus demselben dem Kirchengebrauch zugebildete, — und endlich neuerfundene, originale Melodieen. Beide Lieder und Weisen der böhmischen Brüder aber sind von ganz eigentümlichem Charakter und hoher Schönheit. Jene, die Lieder, zeigen „echt apostolische Einfalt und Kraft, zumal die der älteren Periode, da sie einer Gemeinde entstammen, die sich auf das praktische Bedürfnis eines Gemeinde- und Christenlebens nach Christi Gesetz und seiner Apostel Regel gegründet und gestaltet und apostolische Lebensordnung in ihrer ganzen Einfalt über ein Jahrhundert lang in ihrer Mitte zu bewahren gewußt hat. Nicht hoher Schwung eignet ihnen, aber um so mehr volkstümliche Klarheit und Wahrheit, ahnungsreiche Sinnigkeit und kindliche Innigkeit, wenn gleich bei manchen derselben bereits die Lehrhaftigkeit nicht ohne trockene Weitschweifigkeit sich zeigt."[1]) Diese, die Melodieen, „tragen nicht minder das Gepräge hoher Einfalt und Anmut, tiefer Innigkeit und Sinnigkeit, feierlicher Würde und Kraft, wie man sie wohl kaum irgendwo vereinigt finden mag. Sind sie doch hervorgegangen aus einem Volksstamm von überaus reicher musikalischer Begabung und entstanden unter der Last schwersten Druckes und nie rastender Verfolgung, gesungen aus der Inbrunst der gläubigen ringenden Seele, die mitten in dieser Welt Feindschaft und Friedlosigkeit getreu das eine festhält was not ist."[2]) Dem slavischen Volkscharakter entsprechend, herrscht in diesen Gesängen die weiche Tonart bedeutend vor: sie ist ungefähr zwei Dritteilen derselben eigen und nur ein Dritteil gehört der harten, besonders der jonischen Tonart an. Volksmäßige Einfalt und Kraft bekundet sich ferner in der unverbrüchlich festgehaltenen Einstimmigkeit ihres Gesanges, den sie zur Erhöhung der Andacht und festlichen Freude gerne als Wechselgesang behandelten; einzelne Strophen wurden abwechselnd von Teilen der Gemeinde und die Schlußstrophe von allen, oder der Aufgesang einer Melodie von einer Abteilung der Gemeinde, oder dem Liturgen allein, und der Abgesang, den sie Responsio nannten, von der ganzen Gemeinde gesungen, wie sich denn überhaupt ein lebendiges Wechselverhältnis zwischen dem Liturgen und der Gemeinde bei ihnen findet. — Das erste eigene Gesangbuch der Böhmischen Brüder, das bis jetzt bekannt ist, war 1501 gedruckt und enthielt 92 Lieder in czechischer Sprache; ein zweites mit 400 Liedern erschien 1505 als erneuerte Ausgabe eines schon früher vorhandenen Kantionals. Wichtiger sind die von Michael Weiße 1531, und Johann Horn 1544 herausgegebenen Kantionale, welche die böhmischen Lieder erstmals in deutscher Übersetzung zunächst für die deutschen Brüdergemeinden zu Fulneck in Mähren und Landskron in Böhmen gaben. Das Weißesche G.-B. erschien unter dem Titel:

Ein New Gesengbuchlen M. DXXXI. Venite exultemus domino Jubilemus d'o salutari nr'o. Psal 94. — Am Ende: Gedruckt zum Jungen

---

[1]) Vgl. Herder, Briefe das Stud. der Theol. betr. Weimar 1781. Bd. IV. S. 302. — Koch, Gesch. des Kirchenl. II. S. 126.

[2]) Vgl. Kriebitzsch, Der protest. Choral. Euterpe 1865. Nr. 1. S. 4. — Thibaut, Über die Reinheit der Tonkunst. 4. Aufl. Heidelb. 1861. S. 17.

Bunzel inn Behmen. Durch Georgen Wylmschwerer Im Jar M. CCCCCXXXj. Am zwelfte tag des Mertzen vollendet. 7 Bl. und 26 Bogen. in kl. 4°. — Es enthält 157 Lieder (in 18 Abtlgn.), von denen Weiße selbst 143 aus den 400 Liedern des böhmischen Kantionals von 1505 ausgewählt, übersetzt und singbar gemacht hat. Zu den Liedern sind 111 Melodieen in schwarzen und weißen Choralnoten beigegeben, wovon 47 aus dem alten lateinischen Kirchengesang überarbeitet, 6 aus dem deutschen entlehnt, und 58 ihrem Ursprung nach nicht weiter bezeichnet sind. Diese letzteren werden daher als böhmische Melodieen angenommen.[1]) Einen Auszug daraus mit 92 Liedern gab Katharina Zellin, die Gattin des Straßburger Pfarrers Matthäus Zell unter dem Titel: „Von Christo Jesu, vnsrem sälig macher, seiner Menschwerdung, geburt, beschneidung . . . etlich christliche vnd tröstliche lobgesäng, auß einem vast herrlichen G'sangbuch gezogen. Straßburg. Gedruckt bei Jakob Frölich. 1534 — heraus und wenige Jahre darnach erschienen zu Ulm zwei vollständige Ausgaben desselben, nemlich: „Ein hübsch new Gesangbuch darinnen begrieffen die Kirchen ordnung vnnd geseng, die zur Lantskron vnd Fulneck inn Bohem von der Christlichen Bruderschaft den Picarden, die biß hero für vnchristlich vnd Ketzer gehalten, gebraucht vnd teglich Gott zu ehren gesungen werden" . . . Am Ende: Gedruckt zu Vlm bei Hans Varnier. An. M. D. XXXVIII[2]) — eine weitere Ausgabe von 1539 — und: „Das Picardisch Gesangbuch, oder Kirchenordnung der Christlichen Bruderschafft Picarden genant, darin die gantze summ des Newen Testaments begriffen. Auffs new corrigiert, vnd etwa gebessert, wie manns im Register, vnd am 36. 34. 40. 64. 66. etc. blat sicht . . . . M. D. XXXIX. Am Ende: Gedruckt inn der löblichen Reychstatt Vlm inn Schwaben, durch Hansen Zurel. In verlegung des Ersamen Jacobs Gruner. Vnd vollendet am fünfften tag des Augstmonats. Im 1539. jar. —

Diese verschiedenen Ausgaben, denen 1541 noch eine weitere folgte, sind ein Beweis, daß das Buch große Verbreitung fand. Als nun aber Luthers Einfluß auf die Brüdergemeinde sich geltend machte und sie seine Lehre vom heiligen Abendmahl statt der Wiklefschen, die bis dahin bei ihr gegolten hatte, annahm, fand man in den Liedern des Weißeschen G.-B. „vom Sakrament des Nachtmals einen sonderlichen Sinn, dem unsern fast vngleich" und beauftragte deshalb Johann Horn (sein eigentlicher Name war Johann Roh; er war seit 1518 Prediger zu Jung-Bunzlau, 1532 bis zu seinem 1547 erfolgten Tod Bischof der Brüdergemeine), der schon an dem G.-B. von 1531 mitgearbeitet hatte, dasselbe neu zu bearbeiten. Er unterzog sich mit zwei andern Ältesten dieser Aufgabe und nachdem „etliche Gesang, sonderlich vom Sacrament, hinweg gethan, vnd andre an die Stell gesetzt," erschien diese Neubearbeitung unter dem Titel:

Ein Gesangbuch der Brüder inn Behemen vnd Merherrn, Die man auß haß vnd neyd, Pickharden, Waldenses, ꝛc. nennet. Von jenen auff ein newes

---

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibl. 1855. S. 121: „gegen 60 Melodieen sind ihrem Ursprung nach nicht weiter bezeichnet und mögen größtenteils böhmische Originalmelodieen sein."

[2]) Diese Jahreszahl nimmt Wackernagel a. a O. S. 152 nach D. G. Schöber, Zweyter Beytrag zur Lieder-Historie ꝛc. Leipzig 1760. S. 83 ff. an.

(sonderlich vom Sacrament des Nachmahls) gebessert, vnd etliche schöne newe Gesenng hinzu gethan. M. D. XLIII. Am Ende der Lieder: Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann Günther, 1544. Es hat einen Umfang von 240 Bl. 8°. und enthält in 23 Abschnitten („Titteln") 181 Lieder; drei weitere Ausgaben desselben sind bekannt geworden, nämlich zwei vom Jahr 1544: Nürnberg bei Johann von Berg vnd Vlrich Neuber- und Gerlachische Druckerei durch Paul Kauffmann[1]), eine vom Jahr 1560 unter gleichem Titel, am Ende: Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann von Berg, vnd Vlrich Neuber. Im M. D. LX. Jar. 31 Bogen 8°.

In beiden G.-BB. (dem Weißeschen u. dem Hornschen) finden sich nun zunächst folgende 6 Melodieen des deutschen Kirchengesangs verwendet:

Christ ist erstanden — zu dem Liede „Christus ist erstanden";
Es spricht der Unweisen Mund wohl — „O höchster Gott von Ewigkeit";
Nun freut euch lieben Christen gmein — „O glaubig Herz, gebenedey";
Mitten wir im Leben sind — „Wir waren in großem Leid";
Maria zart, von edler Art — „O Jesu zart, in newer art";
Dies sind die heilgen zehn Gebot — zum gleichen Lied.

Dagegen nahm Luther in das sogenannte Babstsche Gesangbuch von 1545 folgende Lieder und Melodieen aus denselben auf:

Christus der uns selig macht — die Melodie des alten Patris sapientia veritas divina bei Horn 1544 mit dem Lied: „Christus, wahrer Gottessohn" (Ausg. 1611. Bl. 48);
Die Propheten han prophezeit — die Melodie des alten Hymnus Vexilla regis prodeunt;
Es wird schier der letzte Tag herkommen — auch mit dem Liede „Ach Gott mag wohl in diesen Tagen (Ausg. 1585. Nr. 18);
Lobet Gott, o liebe Christen — die Melodie des Grates nunc omnes in Dialogform, (Sequenz aus dem 9. Jahrh.);
Weltlich Ehr und zeitlich Gut — die Melodie des alten Cedit hyems eminus (bei Melch. Vulpius 1609. Nr. 90);
Nun loben wir mit Innigkeit — von Luther in den „Christl. Gesängen zum Begräbnis" 1542 zu „Nun laßt uns den Leib begraben", bei Melchior Vulpius 1603 zu „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" verwendet;
Freuen wir uns all in Eim — die Melodie eignete früher dem Liede „Als Christus mit seiner Lehr";[2]) dem Hymnus Salve festa dies angehörig.
Lobt Gott getrost mit Singen — die Mel. des „Entlaubt ist nun der Walde", bei Luther zu dem Liede „Ich dank dir, lieber Herre" verwendet;
Allmächtiger, gütiger Gott — die Melodie vielleicht Original der Böhm. Br.
Danket dem Herren, denn er ist freundlich — die Mel. eignete zuerst dem latein. Text von Martial: Vitam quae faciunt und dem des Catull:

---

[1]) Vgl. Wackernagel a. a. O. S. 195, nach J. J. Bauer, Bibl. libr. rar. Nürnb. 1770. Über weitere Ausgaben bei Berg und Neuber vgl. Wackernagel a. a. O. S. 300. 301.

[2]) Mit dem es nach Tucher, Schatz des evang. K. G. II. S. 358 schon 1457 vorkommt.

Vivamus mea Lesbia'; sie findet sich in 2 Tonsätzen bei Senfl, Varia carminum genera etc. Nürb. 1534. Nr. 23. 24.[1])

und auch später fanden noch nachstehende Lieder und Melodieen der Böhm. Br. durch Vermittlung verschiedener Gesangbücher Aufnahme und größere oder geringere Verbreitung im evangelischen Kirchengesang:

Als der gütige Gott — (1531. Bl. a. Vb) — die Mel. des Mittit ad virginem, bei Spangenberg, Cant. eccles. 1545;

Der Tag bricht an und zeiget sich — 1531 — Mel. des Ave fuit prima salus; Volksweise[2]) „Kehr um, kehr um, du junger Sohn", bei Zinkeisen 1584. Dresd. G.-B. 1593 (Ausg. 1656. Nr. 272) zu „Gott Vater, Herr, wir danken dir";

Gelobt sei Gott im höchsten Thron — 1531 (1580. Bl. 73) — die Mel. des Surrexit Christus hodie, bei Val. Triller 1559 zu „Erstanden ist der Herre Christ";

Lob sei dem allmächtigen Gott — 1531 — die Mel. des Conditor alme syderum, bei Zinkeisen 1584, Moriz v. Hessen 1612. (1649. S. 5b u. 6a);

Da Christus geboren war — (Horn 1544, Bl. 40) — die Mel. des In natali Domini, aus der Mitte des 15. Jahrh. (Mskr. königl. Bibl. Berl.), bei Val. Triller 1559. Frankf. G.-B. 1569, zu „Singen wir aus Herzensgrund";

Ein Kind ist uns geboren heut — 1544 — die Mel. des Nobis est natus hodie, bei Val. Triller 1559;

Gottes Sohn ist kommen — die Mel. des Ave hierachia, bei Weiße 1531. Bl. a. IVb zu „Menschenkind merk eben", Horn 1544. Bl. III. auch bei Val. Triller 1559;

Der Tag vertreibt die finstre Nacht — 1531 (1580. Bl. 216) — im Dresdner G.-B. 1593 (Ausg. 1656. Nr. 601);

Sündiger Mensch, schau wer du bist — 1531 — bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1607;

Jesus Christus unser Heiland — 1541 (1580. Bl. 28) — nach Jesus Christus nostra salus; von Joh. Stobäus 1635 zu „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" verwendet;

Wir glauben all und bekennen frei — 1544 (1580. Bl. 198) — bei Zinkeisen 1584; Moriz v. Hessen 1612.

Die dritte Bearbeitung des deutschen Kantionals der Brüder besorgte hauptsächlich der Pfarrer Michael Tham, der 1571 zu Fulneck in Mähren starb; sie erschien 1566 (angeblich zu Prag) unter dem Titel:

---

[1]) Vgl. Zahn, Historische Nachweise über den Ursprung der Kirchenmelodieen, Euterpe 1878. S. 173. 174. L. Erk, Euterpe 1869. S. 157 weist sie aus 1533 nach.

[2]) Soll eine aus der Grafschaft Glatz stammende schlesische Volksweise sein; vgl. Hoffmann v. F. u. E. Richter, Schles. Volkslieder. Nr. 283. Jakob u. Richter, Choralb. I. Nr. 28. S. 21.

Kirchengeseng darinnen die Heubtartikel des Christlichen Glaubens kurtz gefasset vnd ausgeleget sind: jetzt vom newen durchsehen, gemehret, vnd der Rö. Kei. Majestat, in vnterthenigsten demut zugeschrieben. Anno Domini 1566. 4°. Dies sogenannte „große Brüdergesangbuch" enthält im ganzen 343 Lieder mit 269 Melodieen, und zerfällt in: „Das erste Teil der geistlichen Gesenge, von den wercken Jhesu Christi", „Das Ander Teil der geistlichen Gesenge, von den fürnemsten Artikeln Christlicher Lere" und den Anhang „Geistliche Lieder . . . nach Ordnung der jarzeit." Mit den Worten: „diese geistlichen Gesänge (von Hus in böhmischer Sprache angefangen und von seinen Nachkommen gemehret) sind nicht wenige vor etlichen Jahren erstlich von Mich. Weisen, einem guten Poeten, verdeutscht, darnach von Johanne Horn wieder in Druck verfertiget und jetzt abermals von neuem durchgesehen und mehr denn mit 100 Liedern gemehret" — wird diese Bearbeitung ausdrücklich als eine Fortsetzung oder vermehrte Ausgabe der früheren bezeichnet und enthält als neue Nrn. fast alle Lieder Luthers und mehrere der Straßburger und Konstanzer Dichter. Weitere Ausgaben derselben erschienen 1575, 1580, 1583 ꝛc. bei Katharina Gerlachin und den Bergschen Erben in Nürnberg.

Endlich veranstalteten die „Eltesten vnd Diener der Kirchen der Brüder in Behmen, Merherrn vnd Polen" nochmals eine „vollkömmliche Edition" des Buches, die dann bei den nach Polen ausgewanderten Brüdern unter dem Titel:

Kirchengeseng, darinnen ꝛc. Gedruckt zu Lissaw in Groß-Polen durch Daniel Vetterum. A. D. 1639.

zum letztenmal „gemehret" erschien. Aus diesem Kantional, das häufiger als die früheren, weltliche Volksweisen zu geistlichen Texten verwertete und auch viele lutherische Kirchenmelodieen aufnahm, sind noch folgende Melodieen in den evangelischen Kirchengesang übergegangen:

Die Nacht ist kommen — 1566 (S. 223a), die Mel. der sapphischen Ode Ipse cum solis; bei Schein, Kant. 1627. Nr. 90.
Laßt uns singen, unsre Stimmen — 1566 (1580. Bl. 235b); bei Joh. Eccard 1603 mit fünfst. Tonsatz.
Lob sei dir gütiger Gott — 1566; bei Joh. Stobäus 1634 zu „Herr ich denk an jene Zeit"; Sam. Besler, Bresl. 1658.
Geht hin und lehret 1566.[1])

Böhner, Johann Ludwig, wurde am 8. Januar 1787 zu Töttelstedt bei Gotha geboren. Sein Vater, der als Kantor und Organist über 50 Jahre daselbst gewirkt hat, erkannte in dem Sohne frühzeitig ein außerordentliches musikalisches Talent und gab ihm den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspiel. Von 1800 an besuchte er darauf das Gymnasium zu Erfurt und genoß hier den Unterricht Joh. Christ. Kittels, der ihn in die Tiefen der Bachschen Orgelwerke einführte, so

[1]) Nach Döring, Choralkunde 1865. S. 61 geht aus noch vorhandenen handschriftl. Ch.-BB., hervor, daß diese Weise als Kanzellied in Preußen bis zum Anfang dieses Jahrhunderts gebräuchlich war.

daß er durch sein Orgelspiel und seine Orgelkompositionen bald die Bewunderung der Kenner erregte. Nachdem er seine Gymnasialbildung in Gotha zum Abschlusse gebracht hatte, bezog er die Universität Jena, begann aber bereits auch sich durch seine Virtuosität auf Klavier und Orgel bemerklich zu machen. 1810 ging er zu Konzertzwecken, sowie behufs weiterer Musikstudien nach Wien, wirkte dann während acht Jahren als Kapellmeister am Stadttheater zu Nürnberg, machte noch einige Konzertreisen, die ihn nach Holland und Dänemark führten, und kehrte endlich nach Gotha zurück, wo er nun einem unstäten Wander- und Vagabundenleben verfiel. Im lebendigen und vollen Bewußtsein seiner Bedeutung als Künstler war er stolz auf die selbstgewählte Unabhängigkeit vom Zwange irgend einer Berufsstellung oder anderswie geregelten Thätigkeit; aber er mußte diese Unabhängigkeit mit Entbehrungen und Demütigungen erkaufen unter denen sein reiches Talent verkümmerte und nur noch spärliche und dürftige Früchte zu erzeugen vermochte. Gleich seinem Geistesverwandten und Schicksalsgenossen, Friedemann Bach, starb er geistig und körperlich verkommen am 28. März 1860 zu Gotha. Seine Werke für Orgel und kirchlichen Chorgesang sind:

16 Präludien, Fugen und Fantasien. Op. 32. Hildburghausen, Kesselring. Variat. „God save the king". Op. 53. Leipzig, Hofmeister. — 8 große Orgelstücke. Op. 108. Erfurt, Gebhardi. — Fantasie Es-moll, Nachspiel G-moll. Erfurt, Körner. — Orgelstücke. 3 Hefte. Langensalza, Schulbuchhdlg. (2. Aufl. 3 Hefte mit 33 Stücken). — Motette „Preise Jerusalem den Herrn" für 4 Stn. Op. 64. Leipzig, Breitk. u. H. — Kantate für 4 Stn. mit Org. Op. 130. Gotha, Verl.-Kompt. — Der Herr ist groß. Kantate für gem. Chor mit Orch. Op. 190. Gotha, Ziert. — Psalm „Preiset ihr Völker" für 4 Stn., Chor u. Solo mit Org. Langensalza, Schulbuchhdlg.

Bönicke, Hermann, war am 26. November 1821 zu Endorf in der Provinz Sachsen, wo sein Vater Kantor war, geboren. Er besuchte 1832—1839 das Gymnasium zu Quedlinburg und machte daselbst 1839—1842 auch seine musikalischen Studien unter der Leitung des Organisten Fr. W. Liebau. Als dieser sein Lehrer 1841 starb, wurde er dessen Nachfolger als Organist an St. Benedikti zu Quedlinburg, von wo er 1856 nach Aschersleben übersiedelte, um dort die Stelle eines Organisten an der Hauptkirche und Gesanglehrers an den höheren Schulen zu übernehmen. 1861 folgte er dann einem Rufe als Organist an die evangelische Stadtpfarrkirche, Gesanglehrer an das Gymnasium und Seminar, sowie als Musikdirektor beim Musikverein zu Hermannstadt in Siebenbürgen. Dieser Stadt blieb sein ganzes späteres Wirken gewidmet und hat er sich ein bedeutendes Verdienst um das Musikleben derselben erworben.[1]) Er starb zu Hermannstadt am 12. Dezember 1879. B. war ein feinfühlender, origineller Komponist, wie namentlich

[1]) Vgl. Allgem. mus. Ztg. 1868. Nr. 27. S. 215, sowie den Nekrolog von W. Bethge, Organist in Halberstadt, Euterpe 1880. S. 29. 30.

seine Orgelwerke beweisen, stand hoch als ausübender Künstler im Orgelspiel und war zugleich ein geborener Lehrer seiner Kunst. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

Var. über den Choral „Jesus meine Zuversicht" für die Orgel. Erf. Körner. — Motetten für 4 Mstn. Op. 4. Das. — Fantasie über die Hymne „Lobpreiset laut" von E. H. z. S. für Orgel. Leipz. Breitkopf u. H. Op. 7. — Cäcilie. Choralvorspiele und Choralbearbeitungen für die Orgel. Op. 13. Leipz. 1862. Merseb. 4 Hfte. 32 S. qu. 4⁰. — Choralvorspiele zum Gebr. beim Gottesd. Op. 14. Erf. Körner. — Die Kunst des freien Orgelspiels. Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen. Leipzig 1861. Brandstetter. 196 S. gr. 8⁰. — Orgelstücke zum kirchlichen Gebrauch. Op. 20. Leipz. Merseb.

Bombarde, Bombardon, eine schöne Zungenstimme der Orgel, deren Name von einem alten Holzblasinstrumente, dem Pommer, (oder der Schalmei), zu dem dieses den Baß bildete, herzuleiten ist. Im älteren deutschen Orgelbau war sie mit 32- und 16 Fußton fast ausschließlich Pedalstimme und wurde als Ersatz für Posaune, die ihr mit 8 Fußton als Verstärkung beigegeben wurde, unter verschiedenen Namenskorrumpierungen disponiert.[1]) Sie hatte aufschlagende Zungen und Holzkörper von engerer Mensur als die eigentliche Posaune, und nahm daher mit ihrem weniger schmetternden, milderen Klange eine Art Mittelstellung zwischen dieser und dem Fagott ein. Auch in neuerer Zeit hat man die Bombarde als Pedalstimme mit 32- und 16 Fußton beibehalten, setzt sie aber in letzterer Tongröße auch ins Hauptmanual großer Werke, in denen eine 16füßige Trompete zu stark, ein 16füßiger Fagott oder Dulcian aber zu schwach sein würde. Gebaut wird sie gegenwärtig sowohl mit aufschlagenden- als mit einschlagenden Zungen. Im ersteren Falle werden aber ihre Kellen weicher beledert, als die der Posaune, auch erhält sie engere Mensur als diese — z. B. Weite des C_1 bei Bombarde 16′ = 0,543 m. gegen 0,72 m. derselben Pfeife der Posaune 16′[2]) und hat daher ihren milderen Klangcharakter auch in dieser Bauweise bewahrt. Seit jedoch die Zungenstimmen mit einschlagen-

[1]) So z. B. als „Pommert-Baß 16′" im Pedal der Orgel zu St. Vincenz in Breslau, um 1665 gebaut, mit 20 Stn.; „Pommert 16′" im Pedal der Orgel zu St. Elisabeth in Breslau, 1657 von Christ. Crellius erbaut, 35 St.; „Pommer" 16′ im Pedal der Orgel zu Jauer 1663 von Joh. Hoferrichter erbaut, 23. St.; „Bombart" 16′ im Pedal der Orgel zu Schweidnitz, 1668 von Georg Klose aus Brieg erbaut, 35 Stn. — Diese alle mit Holzkörpern und daneben eine Posaune 8′, auch Posaunen-Baß 8,′ mit Zinnkörpern; ein „Bombart 16′" von Metall im HM. der Orgel von St. Peter und Paul in Görlitz, 1697—1703 von Casparini erbaut 57 Stn. und daneben ein „Gedackt-Pommer 4′;" sogar einen „Dom Bardon 32′" hatte Gabler in Weingarten.

[2]) Diese Mensuren hat Stahlhuth in der Konzertorgel zu Aachen, vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. S. 62.

den Zungen[1]) mehr in Aufnahme gekommen sind, wird die Bombarde von vielen Orgelbauern auch in dieser Weise gebaut und bildet dann mit 32- und 16 Fußton die Grundlage dieser Gruppe der Zungenstimmen — Fagott 16′, Dulcian 16′, Oboe 8′, Klarinette 8′, Physharmonika 8′ u. s. w. — meist im Pedal, aber auch im Hauptmanual, wenn dies zur Verstärkung des 16füßigen Tonmaßes notwendig erscheint.[2]) — Weit häufiger als bei deutschen Orgelbauern wird übrigens diese Stimme von den französischen verwendet, die ja den Zungenstimmen überhaupt von jeher eine besonders liebevolle Pflege gewidmet haben. Sie disponieren in ihren größeren Werken immer mehrere, oft 4—5 Bombarden[3]) und unterscheiden unter den Manualen ein besonderes Clavier bombarde (meist das III.), weil durch einen Kollektivzug alle Bombarden- und Trompetenstimmen auf demselben gespielt werden können. Übrigens bauen sie, wie fast alle ihre Zungenstimmen, so auch die Bombarde immer mit aufschlagenden Zungen und begreifen unter diesen Namen auch die Posaune, die sie unter ihrem eigenen Namen gar nicht kennen.

Bordun, Bourdon,[4]) eine der wichtigsten Grund- und Füllstimmen der Orgel aus der Familie der gedeckten Labialstimmen oder Gedackte, die von allen 16füßigen Stimmen gewöhnlich als erste disponiert wird, weil sie mit ihrem vollen, dicken Grundton dem Gesamtorgelklang eine außerordentliche Rundung und Würde verleiht. Schon Prätorius spricht es als ein Charakteristikum dieser Stimme aus, daß sie eine tief und sanft tönende sei, und Adlung nennt sie „ein großes Gedackt, sonderlich von 16′“ und setzt hinzu: „denn die langen Gedackte nennen die Niederländer Bordun, wenn sie enger Mensur sind.“[5]) Die Pfeifenkörper des B. werden meist ganz aus Holz, von manchen in den obern Oktaven auch aus Zinn gefertigt; doch sind Holzkörper behufs der Erzielung des richtigen Toncharakters und größerer

[1]) Von denen sich übrigens Spuren schon bei Prätorius, Synt. mus. II. S. 143 finden. Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 542.

[2]) Ins H.-M. setzen Bombarde 16′ z. B. Sauer, Orgel im Dom zu Fulda; Stahlhuth in der ebengenannten Konzertorgel u. a.

[3]) So setzt z. B. Cavaillé-Coll bei 100 kl. Stn. Ped. Kontre-Bombarde 32′ und Bombarde 16′; im I. Man. Bomb. 16′, im III. Man. Bomb. 16′ und im V. Man. noch Bomb. 16′. Auch Jos. Merklin hat in der Orgel der Kathedrale zu Murcia bei 64 kl. Stn. 4 Bombarden und darunter eine „Trompette-bombarde 8′.“

[4]) Der Name kommt in den älteren Werken auf die mannigfachste Weise korrumpiert vor; man findet: Burdo, Barduen, „Klein-Barduer 8′“ (bei Prätorius, Synt. II. Tab. II. Nr. 4 abgebildet), Barduna, Bardura, Partana, Perduna —; in der Orgel der Stiftskirche zu Lambspring, 1696 von Andr. Schweimb aus Einbeck erbaut, stand „Perduna 16′“ im H.-W. und „Groß-Perduna 32′“ im Pedal; Partuna, Pertuna, Porduna.

[5]) Vgl. Mus. mech. org. II. S. 76; nach Joh. Sam. Hallens „Kunst des Orgelbaues“ 1789. S. 225 nannte man früher alle gedeckten Labialstimmen Bordun, wie dies die französischen Orgelbauer noch heute thun.

Tonfülle jedenfalls günstiger. Gewöhnlich macht man drei Seiten der Körper aus Tannenholz, die Vorder- (Labium-) seite aber, sowie Vorschläge und Kerne aus Eichenholz. Die Mensur des B. ist verhältnismäßig weit, — in großen Werken z. B. bei Normalprincipal = 7: Bordun 32′ = 5, Bordun 16′ = 6; in kleineren bei Normalprinzipal = 7: Bordun 16′ auch nur = 3 —,[2]) und der Aufschnitt ziemlich hoch, die Intonation daher dunkel, sausend, brummend (bourdonnant), aber voll. Bordun 16′ ist vor allem Manualstimme, und eignet sich in dieser Größe besonders für Werke mittleren Umfangs, während sie in kleineren von manchen weniger gerne gesehen wird, weil sie unter Umständen den Gesamtton undeutlich macht;[3]) mit 32 Fußton, wie die Stimme in großen Werken ebenfalls steht, beginnt sie gewöhnlich erst auf c oder g, teils aus Rücksichten auf den Raum, teils weil ihre tiefen Töne zu undeutlich sein und die Klangmischung zu sehr verdunkeln würden.[4]) In letzterer Tongröße wird der Bordun öfter auch auf akustischem Wege mittelst Bordun 16′ und Quinte 10⅔′ hergestellt und soll bei richtiger Intonation sehr vorteilhaft wirken.[5]) — Als Pedalstimme, als welche unsre Stimme in kleineren Werken mit 16 Fußton unter dem Namen Bordunbaß, in großen mit 32 Fußton unter den Namen Bordun-Subbaß (auch Grand-Bourdon) zuweilen vorkommt, muß sie, um als solche wirken zu können, Modifikationen erleiden und erhält weitere Mensur (ohne jedoch die des eigentlichen Subbaß ganz zu erreichen) und stärkere Intonation; ebenso wird sie in den Fällen, wo sie aus dem Manual fürs Pedal entlehnt wird, in der tiefen Oktave nach und nach stärker intoniert und in der Mensur erweitert.[1]) — In Frankreich, wo alle Gedackte Bourdon heißen, wird ein weiches Lieblichgedackt 8′ unter den Namen Bourdon harmonique, Bourdon douce, oder Bourdon écho öfters als Füllstimme zur Vox humana in den Echokasten gesetzt.

---

[2]) Erstere Mensur hat Ladegast, Domorgel Schwerin, vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 61; letztere empfiehlt Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 38. 39 für kleinere Werke.

[3]) Trotzdem verlangt Heinrich, a. a. O. S. 40. 41: „daß keine Orgel ohne Bourdon 16′ gebaut werden sollte."

[4]) Heinrich, a. a. O. hält Bordun 32′ für „nicht praktisch, denn er verdunkelt und zuletzt wird das Gehör so verwöhnt, daß es einen 64 Fuß haben möchte." Er hat deswegen den Bourdon 32′ aus seiner Orgel entfernt und dafür das „weit wichtigere und nötigere Kornett dreifach gesetzt."

[5]) Den akustischen Bordun 32′ setzt Walcker unter dem Namen Grand-Bourdon in seinen größeren Werken; dagegen spricht sich der Orgelbauer Schiffner in Prag aus, vgl. Wangemann, Geschichte der Orgel. 1881. S. 356—357. Auch von dem Orgelbauer Fr. Sauer wird Euterpe 1872. S. 201 gesagt, er baue, wenn es nicht gerade gewünscht wird, im Pedal nicht gern 32füßige Register, weil die tiefsten Töne doch nur auf akustischem Wege am besten erzeugt werden.

[1]) Heinrich, a. a. O. S. 38. 39 setzt schon in Dispositionen von 7 und 9 kl. Stimmen Bordun 16′, der fürs Pedal entlehnt wird, verlangt aber, daß derselbe so eingerichtet werde, daß er im Pedal als stehender Subbaß 16′ gebraucht werden könne.

Bortniansky, Demetrius, der treffliche russische Kirchenkomponist, den seine Landsleute gerne den „russischen Palestrina" nennen, ist in unsrem Buche aufzuführen, weil mehrere seiner Kirchenstücke — „Du Hirte Israels," „Die große Doxologie," ein „Sanktus" — durch die Vermittlung des Berliner Domchors und seiner Sammlung „Musica sacra" auch in der deutschen evangelischen Kirche Eingang gefunden haben und viel gesungen werden. B. war 1752 in dem Dorfe Gloukow in der Ukraine geboren und hatte seine erste musikalische Bildung in Moskau erlangt. Darauf ging er nach Italien und studierte namentlich unter Galuppi in Venedig altitalienische Kirchenmusik. Um 1782 kehrte er nach Rußland zurück, wo er als Direktor der kaiserlichen Vokalkapelle viele Jahre lang wirkte und, mit dem Titel eines Staatsrates geehrt, am 9. Oktober 1825 zu Petersburg starb. — Seine Werke:

35 vierstimmige, 10 achtstimmige „Geistliche Konzerte" und eine dreistimmige Messe, erscheinen gegenwärtig (1882) in einer Gesamtausgabe unter dem Titel: „Gesammelte Werke von Dmitri Bortnjansky, 3stimmig, 4stimmig, 2chörig (8stimmig) mit Pianofortebegleitung, hinzugefügt von P. Tschaikowsky." Moskau, P. Jürgenson. Part. 10 Bde. Stimmen 10 Bde. — Eine 1822 von ihm für eine seiner Messen komponierte Melodie, vgl. Euterpe 1860. Nr. 8. S. 221 und 1872. S. 125, findet sich mit Tersteegens „Ich bete an die Macht der Liebe" mehrfach in geistlichen Liederbüchern, z. B. bei Dölcker, Geistl. Lieder mit Mel. Stuttg. 1876. S. 98 und ist mit dem Liede von Knak: „Dir will ich danken bis zum Grabe" in das Zürcher G.-B. 1855. Nr. 210 und in das Drei Kant. G.-B. 1872. Nr. 191. S. 282 (Szadrowsky, Ch.-B. dazu S. 104) aufgenommen worden, obwohl sie des kirchlichen Charakters ermangelt. Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 461 schreibt sie J. G. Tscherlitzky (vgl. den Art.) zu.

Bourgeois, Louis, ein französischer Tonsetzer und musikalischer Theoretiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der sich um den Psalmengesang der Calvinisten bedeutendes Verdienst erworben hat. Er war um 1510 als der Sohn eines Guillaume Bourgeois zu Paris geboren, wurde frühe schon mit Calvin und seiner Lehre bekannt und soll dem großen Reformator um 1541 nach Genf gefolgt sein. Als Guillaume Franc (vgl. den Art.) 1545 sein Kantorat in Genf verließ und nach Lausanne ging, ernannte der Genfer Rat Bourgeois zu seinem Nachfolger und erteilte ihm unter dem 24. Mai 1547 das Bürgerrecht der Stadt Genf nebst andern Begünstigungen.[1]) Später entstanden Mißhelligkeiten zwischen ihm und seinen Vorgesetzten, die nach und nach ziemlich ernster Art geworden sein müssen, da der Rat mit der sehr empfindlichen Maßregel einer teilweisen Besoldungsentziehung gegen

---

[1]) Das Bürgerrecht wurde ihm nach den Protokollen des Genfer Rates, wie sie Bovet, Hist. du Psautier des églises réformées. Neufch. 1872. S. 60 u. 61 im Auszuge mitteilt, verliehen „attendu qu'il est homme de bien et qu'il sert volontiers pour apprendre les enfants;" drei Monate nachher enthob man ihn der Pflichten „du guet et des terraulx" (Wache und Straßenreinigung), damit er könne „mieux vaquer à son étude," und ließ ihm „un petit poêle à plaque" in seinem Zimmer setzen.

ihn vorging.[1]) Ein neuer Gegenstand des Zwistes kam 1551 dazu. Bourgeois hatte, wie die Akten des Rates besagen, ohne Erlaubnis („sans licence“) die Melodieen einiger Psalmen verändert, oder neue Melodieen derselben einführen wollen, wofür er sogar mit Gefängnis bestraft wurde.[2]) Wohl suchte er sich nachher die Gunst des Stadtrates wieder zu erwerben;[3]) aber seine Stellung in Genf blieb eine unangenehme und entleidete ihm nach und nach so sehr, daß er sich 1557 entschloß, sie aufzugeben und nach Paris zurückzukehren. Hier lebte er noch 1561, in welchem Jahre er seine unten verzeichneten größeren Tonsätze zu den Psalmen herausgab. Die Zeit seines Todes ist unbekannt; er soll, wie einige wollen, gleich Goudimel ein Opfer der Bartholomäusnacht geworden sein. — Bourgeois und Franc gelten wenigstens bei den schweizerischen Forschern über die Psalmengesänge der reformierten Kirche als die beiden ersten Musiker, die im Auftrage Calvins Melodieen zu den Psalmen Marots und Bézas teils erfanden, teils aus vorhandenen Volksmelodieen bearbeiteten. Bourgeois speciell sollen nach Riggenbachs Meinung[4]) die Melodieen folgender Psalmen angehören: Psalm 3. 7. 10. 11. 12. 25. 45. 46. 51. 101. 110 und 113, und auch Bovet hält ihn für den Sänger noch jetzt gebräuchlicher Psalmmelodieen, während deutsche Forscher dies noch nicht immer zugeben.[5]) Die ihm zu-

[1]) Die Ursache dieses bald darauf erfolgenden Abzugs von 50 Gulden ist nicht mehr festzustellen. Er bittet um Aufhebung dieser harten Maßregel und um Zulage „par contemplation de sa pauvreté“ und der Rat giebt ihm „pour cette fois“ und „pour contemplation de ce que sa femme est prête à accoucher“ zwei Malter Korn. Als er später seine Bitte um Aufbesserung erneuerte, erhielt er den Bescheid „que pour ores l'on n'en parlera plus,“ und auch Calvins Dazwischenkunft vermochte nichts zu helfen.

[2]) Diese Gefängnisstrafe traf ihn schon 8 Tage nach Einreichung seines letzten Bittgesuchs, und nur Calvins Vermittlung hatte er es zu danken, daß er nach 24 Stunden wieder auf freien Fuß gesetzt wurde. Wofür er eigentlich diese Strafe erhalten, darüber gehen die Meinungen auseinander. Bovet a. a. O. sagt: „Ces chants introduits par Bourgeois, et que lui avaient valu le prison, étaient probablement les nouveaux airs qu'il avait composé pour quelques pseaumes et dont quelques un sont au nombre des plus beaux de notre récueil“ —, andre glauben, er habe den Versuch gemacht, seine vierstimmigen Tonsätze in der Kirche aufführen zu lassen, was Calvin, Inst. Edit. 1560. Libr. III. cap. XX. 32 aufs strengste verboten hatte.

[3]) Er ließ 1552 eine von ihm gefertigte Tabelle drucken, welche an den Kirchthüren aufgehängt wurde „pour montrer quel pseaumes on doit chanter,“ und erhielt als Belohnung dafür „soixante sols“ aus der Stadtkasse. Eine früher von ihm gefertigte ähnliche Tabelle war unbrauchbar geworden, weil die Zahl der Psalmmelodieen sich unterdessen vermehrt hatte.

[4]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 192, wo er erklärt, daß es „nahezu gewiß“ sei, daß diese 12 Psalmmelodieen von Bourgeois stammen.

[5]) Vgl. Riggenbach, „Ausgewählte Psalmen Davids.“ Basel 1868. S. 68, wo der Verfasser seine obige Annahme zu begründen sucht. Bovet a. a. O. S. 61. Auch bei Riggenbach, „Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation.“ Basel 1870. S. 60—68 finden sich „neue Aufschlüsse üb. die Anfänge des französischen Psalmengesangs.“ Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 219a giebt zu, daß „noch am ehesten dem Louis Bourgeoys ein Anteil an den Psalmweisen aus deren mittlerer Periode zukommen möge.“

geschriebenen Melodieen gehören in Bezug „auf gesangliche Ausgestaltung und kirchliche Würde und Angemessenheit des Ausdrucks zu den besten und schönsten des reformierten Psalmbuchs," auch seine vier- und fünfstimmigen Tonsätze zu den Psalmmelodieen stehen, obwohl sie denen Goudimels gegenüber das Schicksal aller Bearbeitungen anderer Meister teilten und in Vergessenheit gerieten, an Reinheit und Frische der Harmonie, Gewandtheit und Fluß der Stimmenführung den Goudimelschen wenig nach. Diese Tonsätze erschienen in folgenden Ausgaben:

1. Cinquante Pseaulmes de David, Roy et Prophète, traduictz en vers français par Clément Marot et mis en musique par Loys Bourgeoys, à quatre parties, à voix de contre poinct egal consonante au verbe. (Motto:) Tousiours mord envie. Imprimé à Lyon chez Godefroy et Marcelin Beringen, à la rue mercière à l'enseigne de la Foy. M. D. XLVII. (1547). 4° oblong. — Dies sind die Tonsätze in einfachem Kontrapunkt (nota contra notam), mit der Melodie im Tenor und ganz ähnlich wie die bekannten Tonsätze Goudimels gehalten. Ex. in Bibl. Becker in Lancy. — 2. Pseaulmes cinquante de David composey musicalement, ensuyvant le chant vulgaire à cincq parties. Par Maistre Jean Louys Bourgeoys. Premier livre contenant XVII Pseaulmes. Deuxième livre cont. XVI Pseaulmes. Troisième Livre cont. XVIII Pseaulmes. En Anvers. Par Hubert Vvaelrant et Jean Laet. An M. D. LV. (1555). Dieses Werk enthält seine größeren motettenartigen Tonsätze. Ex. königl. Bibl. in München. — Noch ein weiteres Psalmenwerk Bourgeois' nennt Fétis, Biogr. univ. des Mus. II. S. 42 mit dem Titel: 3. Quatre-vingts-trois psalmes de David en musique (fort convenable aux instruments) à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement, dont la Basse Contre tient le sujet afin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'unison ou à l'octave accordent aux autres parties diminuées; plus le cantique de Simeon, les Commandemens de Dieu, les prières devant et après le repas et un canon à quatre ou cinq parties et un autre à huit, par Louys Bourgeoys. A Paris, par Antoine Leclerc. 1561. 8° oblong. — Über Bourgeois' theoretische Schrift „Le droict chemin de la musique" Genf 1550. vgl. Fétis a. a. O. — Monatshefte für Musikgesch. I. 1869. Nr. 11. 12. S. 168—178. Bovet a. a. O. S. 224—227.

Brähmig, Bernhard, war am 10. November 1822 zu Hirschfeld bei Elsterwerda im Regierungsbezirk Merseburg geboren. Als Sohn eines Lehrers und Kantors selbst für diesen Beruf bestimmt, erhielt er frühzeitig Musikunterricht, und als er 1837 in das Friedrichstädter Lehrerseminar zu Dresden eintrat, benutzte er jede Gelegenheit, ausgezeichnete Musikwerke im Theater und in den Kirchen zu hören. Nach einjährigem Aufenthalt verließ er Dresden und setzte im Seminar zu Weißenfels unter Ernst Hentschels Leitung seine Studien mit Eifer fort. Nach Vollendung derselben war er mehrere Jahre als Lehrer thätig, erhielt dann aber 1848 behufs weiterer Ausbildung in der Musik einen einjährigen Urlaub und ging nach Dresden, wo er bei Joh. Schneider Unterricht im Orgelspiel und bei Julius Otto in der

Komposition nahm. 1852 wurde er Lehrer und Organist zu Hohenmölsen bei Weißenfels und machte sich nun auf musikalisch-pädagogischem Gebiet einen Namen, so daß er schon 1855 als Musiklehrer an die Erziehungsanstalten zu Droyßig bei Zeitz berufen und 1861 in gleicher Eigenschaft am Lehrerseminar in Detmold angestellt wurde. Hier starb er jedoch schon am 23. Oktober 1872, erst 50 Jahre alt. — Von seinen zahlreichen im Druck erschienenen Werken sind hier anzuführen:

Kirchen- und Hauschoralbuch mit Texten. Für Andachtsübungen, sowie auch für den unterrichtlichen Gebrauch vierstimmig für Orgel oder für Pianoforte. Erfurt 1862. Körner. VI. u. 232 S. hoch 4°. — Evang. Hymnen und Motetten für 3stimmigen Frchor. und Solo. 2 Hefte. Leipz. Merseb. 2. Bearbeitg. für Mchor. 2 Hefte. — Hymnen und Chorlieder für S. A. T. B. mit Pf. od. Org. Leipz. Merseb. — Zionsklänge. Sammlung einfacher kirchlicher Festgesänge. Für 2- u. 3stimmigen Chor bearbeitet und mit leichter Orgelbegl. versehen. Leipz. 1866. Merseb. V. u. 66 S. qu. 4°. — Archiv für geistl. Männergesang rc. Leipz. Merseb. Heft I. 1867. IV. u. 96 S. gr. 8°. Heft II. 1868. III. u. 84 S. gr. 8°. — Theoretisch-praktische Organistenschule rc. Leipz. Merseb. I. Kursus. 1868. Beschreibung der Orgel, Elementarstudien u. Tonstücke. II. Kursus. 1868. Das kirchliche Orgelspiel (Präludium, Choral, Nachspiel). III. Kursus. 1869. Virtuose Studien und Tonstücke. — Große Fantasie und Fuge für Orgel. Op. 1. Erfurt, Körner. — Orgelstücke für den gottesdienstlichen Gebrauch. Op. 2. das.

Brandt, August, war am 3. Juni 1825 zu Eisleben geboren und erhielt seine pädagogische und musikalische Bildung auf dem Gymnasium und dem Seminar seiner Vaterstadt. 1845 wurde er Lehrer in Merseburg und bald Mittelpunkt eines regen musikalischen Lebens in dieser Stadt, was seine Ernennung zum Stadtkantor zur Folge hatte. Er blieb in dieser Stellung bis er 1872 als H. Kurths Nachfolger zum Gesanglehrer an der Hauptschule in Bremen berufen ward. Doch war ihm hier nur noch fünf Jahre zu wirken vergönnt, denn er starb schon am 10. Juli 1877. — Von seinen zahlreichen Werken sind hier zu nennen:
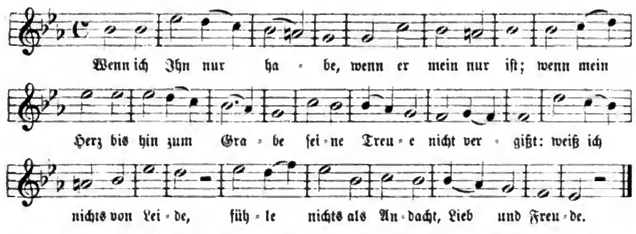
1. Choräle u. geistl. Figuralges. für 2 S. u. A. Halle 1861. 2 Hefte 74 St. 8°. — 2. Kirchl. Festges. für 2st. Kinderchor mit Org. Erfurt 1865. 20 S. 8°. — 3. Friedhofsklänge. Für Mchor. Leipz. 1870. 48 S. 8°. — 4. Motette nach Ps. 145 für 4stgn. Mchor. Op. 47. Bremen. — 5. Orgelstücke zum Gebr. beim Gottesd. Leipz. 2 Hefte. 28 S. 4°. — 6. Praktische Elementar-Orgelschule in 2 Kursen. Leipz. 2 Teile. 133 S. 4°. — 7. 12 Choralvorspiele für die Orgel. Leipz. 1871. —

Brauer, Friedrich, Organist in Naumburg, ist am 25. September 1806 zu Stößen bei Naumburg geboren. Er besuchte 1822—1826 das Seminar zu Weißenfels, wo er unter Ernst Hentschels Leitung den Grund zu seiner musikalischen Bildung legte, die er durch Selbststudium zu vervollkommnen immer bestrebt war. Nachdem er von 1827 an c. 20 Jahre als Lehrer gewirkt hatte, wurde er im März 1846 zum Organisten an der Hauptkirche zu St. Wenzel in Naumburg be-

rufen, und in diesem Amte konnte er am 23. Dezember 1877 sein 50jähriges Jubiläum unter allgemeiner ehrender Teilnahme feiern. — Folgendes sind die Werke, die von ihm für Orgel erschienen sind:

1. Vorspiele zu Hentschels Evang. Choralbuch. Leipz. Merseb. 3. Aufl. 2. Nachspiel E-dur. Erf. Körner. — 3. Präludium und Fuge F-dur. das. — 4. Präludium zu „Jerusalem, du hochgebaute Stadt.“ das. — 5. „Auf meinen lieben Gott“ Trio (in Becker, Cäcilie). — 6. Erster Kursus im Orgelspiel. Eine praktische Elementar-Orgelschule. Offenb., André. — 7. Nachspiel E-moll. Das. — 8. 12 Choralvorspiele. Das. — 9. Fuge G-dur. (In W. Schützes Orgelschule).

Breidenstein, Dr. Heinrich Karl, Universitätsmusikdirektor in Bonn. Er war am 28. Februar 1796 zu Steinau in Hessen geboren und machte ursprünglich juridische Studien in Berlin und Heidelberg; später wandte er sich der Musik zu, ließ sich 1821 als Musiklehrer in Berlin nieder und wurde am 2. Juni 1823 zum Musikdirektor an der Universität Bonn ernannt, an der er am 25. Februar 1826 zum außerordentlichen Professor vorrückte. Nachdem er 1873 sein 50jähriges Jubiläum unter allgemeiner Teilnahme gefeiert hatte, starb er zu Bonn am 12. Juli 1876. — Br. ist hier zu nennen, weil aus einer von ihm komponierten Motette (Op. 1. Leipz. Breitkopf und Härtel) die nachstehende Melodie in den Kirchengesang übergegangen und in das Württemb. Ch.-B. 1844. Nr. 81. S. 87 sowie in das Dr. Kant. G.-B. Frauenfeld 1872. Nr. 204. S. 299 f. aufgenommen wurde. Diese Melodie heißt:

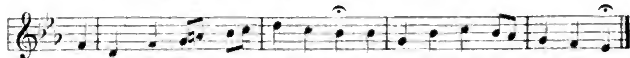


Ein größeres Werk, „Über Struktur, Behandlung und Geschichte der Orgel, das Br. druckfertig im Pulte gehabt haben soll, ist bis jetzt nicht erschienen.

Brich an du schönes Tageslicht, ein neuerer Choral, wahrscheinlich von Michael Gotthard Fischer (vgl. den Art.), in dessen Choralbuch. Erfurt 1820. S. 58. Nr. 37 er sich zuerst findet, komponiert. Daraus nahm ihn A. W. Bach in sein Berl. Ch.-B. 1830 und Friedr. Layriz in seinen „Kern des deutschen Kirchengesangs. III. 1853. Nr. 375. S. 14 auf. Im Erkschen Ch.-B. Berl. 1863. S. 23. Nr. 33 heißt er:



{Brich an, du schö - nes Ta - ges - licht! er - schein in deinem Purpur - klei - de!
{Mit dir heb ich mein An - ge - sicht zum Quell des Lichtes und der Freu - de.



Ja, Herr, zeuch mei - nen Geist und Sinn zu dei - nem Him - mels - lich - te hin.

Brich den Hungrigen dein Brot, Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach, über das Evangelium vom reichen Mann und armen Lazarus. Das Werk beginnt mit einem freien Anfangschor zu Jesaias 58, 7. 8 und schließt mit dem Choral „Freu dich sehr o meine Seele" zur 6. Strophe von „Kommt laßt euch den Herren lehren" („Selig sind die aus Erbarmen") nach Johann Heermann bearbeitet (Hannöver. G.-G. 1648. Nr. 133 „vielleicht von David Denicke" — Fischer, Kirchenl.-Lex. II. S. 15). Vgl. Spitta, Bach II. S. 560—561. Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 39.

Briegel, Wolfgang Karl, ein fruchtbarer Tonsetzer der evangelischen Kirche aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der durch das von ihm bearbeitete und 1687 herausgegebene Darmstädter Kantional von bedeutendem Einfluß auf die neuere Entwicklung des Gemeindegesangs geworden ist. Am 21. Mai 1626 in oder bei Nürnberg geboren, wurde Br. „meist aufferzogen in Nürnberg, wo er eine ziemliche Zeit an der Kapelle als Diskantist auffgewartet." Später soll er mehrere Jahre zu Stettin als Organist gelebt haben, bis er 1650 oder 1651 als Hofkantor und Organist in die Dienste des Herzogs Ernst des Frommen zu Gotha trat. Hier erscheint er 1658 als „Musikdirektor auf dem fürstlichen Hause Friedenstein" bei Gotha,[1]) und nachdem Herzog Ernst gestorben war, übernahm er Ende 1670[2]) die Stelle eines Hofkapellmeisters in Darmstadt bei dem Landgrafen Ludwig VI. von Hessen. Diese Stelle, die er an Neujahr 1671 antrat, versah er dann bis in sein hohes Alter, lebte darauf noch einige Zeit im Ruhestand, und starb am 19. Nov. 1712, 86½ Jahre alt, zu Darmstadt.[3]) — Br., der „gleich Händel, Jomelli, Georg Benda und K. Ph. Em. Bach ein korpulenter Mann von jovialischem Aus-

[1]) K. F. Pohl bei Grove, Dict. I. S. 276 hat wohl infolge eines Mißverständnisses: Music-Director to Prince Friedenstein in Gotha."

[2]) Diese Angabe findet sich in der Leichenpredigt seines Nachfolgers Agricola. Gotha 1677, einer Quelle, die Fölsing, Biogr. über W. K. Briegel. Darmst. 1853 nicht kannte. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. III. 1871. S. 37.

[3]) Am 21. Nov. wurde er begraben. Vgl. die von Fölsing, Euterpe 1861. S. 148 mitgeteilte Urkunde. Die neueren Lexikographen wie Fétis II. S. 72, Mendel II. S. 86, v. Dommer, Allg. deutsche Biogr. III. S. 328—329 haben Fölsings Forschungen nicht benutzt und nur Gerber, N. Lex. I. S. 513 nachgeschrieben.

sehen und vieler Lebenskraft gewesen," hat während seines langen Lebens eine ganze Reihe von Musikwerken geschaffen, die, wie sie in seiner Zeit weise konzipiert waren, auch mit dieser Zeit vergehen mußten. Auf gleichem Boden mit Ahle stehend, schrieb er wie dieser „geistliche Arien und Konzerte, evangelische Gespräche u. dgl. auf madrigalische Art," mit zierlichen, kurzatmigen Melodiephrasen und zwar fließender und gewandter, aber ziemlich magerer harmonischer Behandlung derselben. Zum neuen Stil der evangelischen Kirchenmusik auch nur ahnend vorzudringen, dazu reichte die geistige Kraft dieser Männer nicht aus, — diesen neuen Stil zu schaffen, bedurfte es eines größeren, dessen Wirken bei Briegels Tode auch bereits in verheißungsvollster Weise begonnen hatte, — Johann Sebastian Bachs. — Seine Arbeit an den Melodieen des Darmst. Kantionals, die Br. selbst eine „Revision" nennt, ist von v. Winterfeld u. a. hart getadelt worden: „er war der erste, der die ändernde Hand an die alten Melodieen legte, sie im modernen Geschmack umbildete, ihnen den alten, lebensvollen Rhythmus abstreifte und sie in ein neues harmonisches Gewand kleidete." Allein in Wirklichkeit trifft ihn dieser Tadel nicht, da er nichts anderes that, als die Melodieen so fixierte, wie sie sich bis zu seiner Zeit geschichtlich gestaltet hatten, und wie er sie geben mußte, wenn sein Buch für den damaligen Gemeindegesang brauchbar sein sollte. — Der Titel seines Werkes ist:

> „Das große Kantional oder Kirchengesangbuch, in welchem nicht allein D. Mart. Luthers, sondern auch vieler andrer gottseliger Lehrer der christlichen Kirche geistreiche Lieder begriffen, mit sonderbarem Fleiße zusammengetragen, in gewöhnliche Melodeyen gesetzt und auf vielfältiges Verlangen in Druck gebracht. Darmstadt 1687 bei Heinrich Müller. — Es enthält zu 417 Liedern 291 Melodieen mit bezifferten Bässen und ist der Vorläufer des Darmstädter G.-B. (Züehlen) 1698 und des Freylinghausenschen G.-B. von 1704. — Von den 12 eigenen Melodieen, die er mit „W. K. B." bezeichnet, aufnahm, gingen verschiedene in die Ch.-BB. von Dretzel 1731 und König 1738 über.[1]) Seine übrigen Werke verzeichnet Gerber, N. Lex. I. S. 513.[2])

Bringet her dem Herrn Ehre seines Namens, Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis (23. Sept. 1725) von Seb. Bach, mit „besonders schwungvollem und volkstümlich kräftigem Anfangschor" und dem Schlußchoral „Auf meinen lieben

---

[1]) Von diesen Melodieen findet sich noch eine bei Schicht, Ch.-B. 1819 und eine bei Layritz, Kern III. Nr. 360. Über dieselben vgl. auch Schneider, Das musikalische Lied. III. S. 155.

[2]) Neu gedruckt sind folgende Kompositionen von Br.: „„Ach daß du den Himmel" 1660. 2 voc. c. B. Winterfeld II. Notenbeisp. 149. — „Du Schöpfer aller Dinge" 5 voc 3 Instr. das. II. 152. — „Führ uns Herr in Versuchung nicht" 1680. 4 voc. 5 Instr. das. II. 156. — „Herr wenn ich nur dich habe" 1655. 5 voc. Commer S. 80 und Choralvorspiel „Christ lag in Todesbanden" Körner, Orgelvirtuos. Nr. 88.

Gott" (über dessen Text vgl. den Art. S. 58. 59.). Spitta, Bach II. S. 992—995.

Bronner, Georg, Organist an der h. Geistkirche zu Hamburg und bedeutender fruchtbarer Tonsetzer. Er war 1666 im Holsteinischen geboren und starb 1724 zu Hamburg. Mit Keiser, Krieger, Mattheson u. a. schrieb er eine Anzahl Opern für das Hamburger Theater, das er von 1699 an selbständig verwaltete. Auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik war er als Komponist von Kantaten, Motetten, Orgelstücken &c. sehr fleißig und gab eines der ersten sogen. „Choralbücher", d. h. Choralpartituren oder Zusammenziehungen der einzelnen Stimmen in zwei Systeme (Melodie und Baß mit Bezifferung) heraus, wie dies zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, an Stelle der bis dahin in einzelnen Stimmen gedruckten geistlichen Liederbücher, Sitte wurde. Dieses Choralbuch erschien unter dem Titel:

„Vollkommenes musikalisches Choral-Buch, mit Fleiß eingerichtet nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesang-Buch, in drei Stimmen komponiert, wie auch mit einem Choral- und obligaten Orgelbaß versehen von Georg Bronner." Hamburg 1715. qu. 4°. 155 Choräle. — 2. Ausgabe: Hamburg 1721. qu. 4°. 1 Bl. Privilegium, unterzeichnet: Hamburg, den 25. August 1715" 7 Seiten Widmung von G Bronner, unterzeichnet: „den 31. Dezember 1715;" 16 S. Vorrede; 21 S. Register; 406 Seiten 161 Choräle mit doppelten und bezifferten Bässen, teilweise auch in dreistimmiger Bearbeitung; 1 Bl. Errata." Es ist auch noch dadurch geschichtlich interessant, daß es erstmals die Choräle in alphabetischer Ordnung giebt und sich damit vollständig vom Gesangbuch emanzipiert hat.[1])

Bruck, Arnold von, ein bedeutender Tonsetzer der Reformationszeit, der um 1470 wahrscheinlich zu Brugg im Kanton Aargau in der Schweiz geboren ist.[2]) Über sein Jugendleben und seine musikalischen Studien ist nichts Verläßliches bekannt und erst um 1530 treffen wir ihn als Kapellmeister des Königs Ferdinand I. in Wien und später als Dechant des Stifts zu „Lawbach" d. i. Laibach.[3]) Von seinen Werken sind noch gedruckt vorhanden:

---

[1]) Weiteres über Bronners Leben und Wirken geben: Mattheson im Mus. Patrioten. 1728. S. 144, in der „Ehrenpforte" 1740. S. 220. 283. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 666.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 400 u. Publikationen älterer Musikwerke. Berl. Bd. IV. S. 46. Er ist also nicht, wie Fétis, Biogr. des mus. I. S. 142 meint, ein Flamänder, der seinen Namen „von Bruck, de Bruck, von Brugge, vom Bruck, von Bruch," ital. „Arnoldus da Ponte," von der Stadt Brügge in Flandern hat, wie auch noch Mendels Musik. Konversf.-Lex. II. 1872. S. 198 f. behauptet. Diese irrige Meinung konnte um so eher aufkommen, als man ihn häufig mit Arnoldus Flandrus, der um 1590 Organist zu Tolmezzo im Friaul war („Organista Tulmetanus Eremita" nennt er sich auf dem Titel seiner „Sacrae cantiones" Venedig 1590), verwechselte.

[3]) Hans Ottl, der ihm seine Liedersammlung (Nürnberg 1534), in der sich 20 Tonsätze Arnolds finden, unter dem 20. Aug. 1534 widmet, sagt: „dem erwirdigen Herrenn Arnoldo

ein fünfstimmiges Paternoster; eine Motette „In civitate Domini;“ 4 Hymnen; eine Himmelfahrtsmotette „Ascendo ad patrem;“ eine sechsstimmige Krönungsmotette für König Sigismund „Fortitudo Dei;“ dann eine Anzahl Tonsätze über deutsche weltliche Lieder und über c. 30 lutherische Kirchenlieder.[1])

Gleich verschiedenen andern Meistern der Tonkunst (z. B. Lassus, Senfl 2c.) damaliger Zeit, wurde auch Arnold von der Reformation tief ergriffen, und so kam er gleich jenen dazu, Kirchenmelodieen der neuen Kirche als Tonsetzer zu bearbeiten. Seine einschlägigen Tonsätze von denen neun in Hans Otts Liedersammlung 1534 — und achtzehn bei Georg Rhaw, „Newer deudscher Geseng 123“ Wittenb. 1544 sich finden,[2]) nehmen „eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem einfach Choralmäßigen und dem motettenartig Fugirten ein, die Schreibart derselben ist tiefsinnig und kunstvoll und hat gleichwohl etwas Volkstümliches und Urgewaltiges.“ — Die kirchlichen Streitigkeiten seiner Zeit scheinen ihm sehr zu Herzen gegangen zu sein[3]) und von evangelischer Seite soll man ihm sein Verbleiben bei der katholischen Kirche übel vermerkt haben.[4]) Er trat nämlich in den Genuß seines Laibacher Dekanats ein, nachdem er, wie aus den Akten des Wiener Archivs hervorgeht, lange Zeit Canonicus in herbis gewesen war, und soll dann am 22. September 1536 zu

---

von Bruck Dechant des Stifts zur Lawbach Römischer Königlicher Majestät . . . obersten capellenmaister meinem günstigen Herrn“ — und eine Medaille im k. k. Münzkabinet in Wien mit dem Brustbilde Arnolds trägt die Umschrift: Eikon Arnoldi a Bruck, R.(omanorum) R.(egiae) M.(ajestatis) R. C. (rectoris capellae) Cantorum präsidiis 1536. Auf der Rückseite ein Kranz von Ölzweigen und darin das Distichon:

„Omnia quae mundo sunt ornatissima cessunt,
Ingenii solum statque manetque decus.“

Vgl. Bergmann, Medaillen aller berühmter Männer des östr. Kaiserstaats. I. S. 85 und Schulze, Medaillen auf Tonkünstler. Tonhalle 1869. S. 659.

[1]) Cyprian, Historie der Augsb. Konf. Gotha 1730. S. 299 hat die Notiz, daß A. 1533 auf „Lutheri Gesänge: „Komm heilger Geist, Herre Gott“ — „Mitten wir im Leben sind“ — „Gott der Vater wohn uns bei“ — schöne Melodieen verfertiget,“ die Hans Ott unter seinen 121 neuen Liedern (Nr. 9. 12. 13) mit drucken lassen.“ Danach möchte ihn Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 402 noch immer für den Erfinder dieser Melodieen halten, obwohl deren Ursprung jetzt nicht mehr zweifelhaft ist.

[2]) Einen derselben zu „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ teilt v. Winterfeld, Luthers Deutsche geistliche Lieder. Leipz. 1840. S. 107 f. als „Beispiel kanonischer Durchführung einer geistlichen Singweise in zwei Stimmen eines vierstimmigen Satzes“ mit.
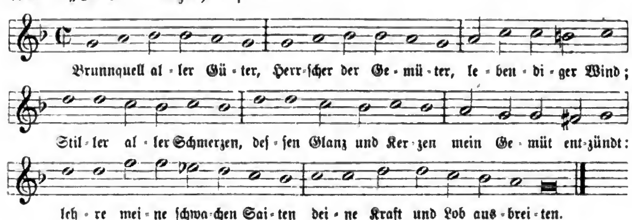
[3]) In einer seiner Kompositionen ruft er die „Heilige Dreieinigkeit“ an: „Teil uns dein Gnade mit, auff daz der christen stritt zur einigkeit pracht werd“ — und weiter: „hilff richten diesen stritt, dieweil du mittler bist, sieh wie ein jamer ist jetzt worden in deim Haus.“

[4]) Ambros a. a. O. hält nämlich dafür, daß ein Spottgedicht „Ich will hinfort gut päpstlich sein“ von Kasp. Othmair, bei Forster, Liedersammlung. V. Teil, auf Arnold gemünzt sei, weil die Musik desselben an die ihm zugeschriebene Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ anklinge. Nun ist eben auch diese Melodie nicht von ihm und daher diese Annahme sehr zweifelhaft.

Wien gestorben sein,[1]) während er andern Angaben zufolge in den Registern der kaiserlichen Hofmusik-Kapelle (vgl. v. Köchel, Die k. k. Hofmusikkapelle. 1869. S. 42) zu Wien von 1543—1545 noch als „Obrister Kapellmaister" verzeichnet ist,[2]) und ihm erst 1546 Petrus Moessanus im Amte folgte.

Bruhns, Nikolaus, ein bedeutender Organist der Buxtehudeschen Schule, aus dessen Leben jedoch nur noch wenig bekannt ist. Er war 1665 zu Schwabstädt im Schleswigschen geboren und machte seine Studien bei Buxtehude in Lübeck, der ihm dann einen mehrjährigen Aufenthalt in Kopenhagen verschaffte; später wurde er Organist zu Husum, wo er jedoch schon 1697 starb. — Von seinen Orgelwerken hat Franz Commer, Musica sacra I. Nr. 5 u. 6 eine große Fuge mit obligatem zweistimmigem Pedal und eine Choralbearbeitung über „Nun komm der Heiden Heiland" (letztere auch bei Körner, Orgelvirtuos, Nr. 136) veröffentlicht; er zeigt sich in diesen Werken als genialer Schüler seines Meisters Buxtehude und als würdiger Vorgänger Seb. Bachs. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 26 schildert ihn außerdem als hervorragenden Geiger, der sich auf doppelgriffiges Spiel so ausgebildet hatte, daß es sich anhörte, als ob drei oder vier Geiger in Thätigkeit wären. Zuweilen setzte er sich mit der Geige vor die Orgel und spielte mit den Füßen eine Pedalstimme zu den vollen Harmoniegängen, welche er jener entlockte.

Brunnquell aller Güter, Choral, der sich zuerst in Joh. Crügers „Geistliche Kirchen-Melodeyen." Leipzig 1649 in folgender Form[3]) und mit Crügers Namen „J. C." unterzeichnet findet:



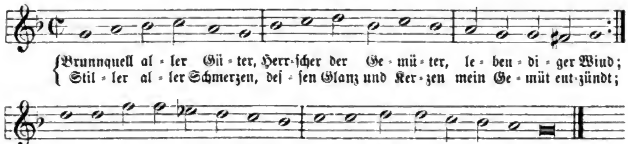
---

[1]) Diese Angabe hat Fétis a. a. O. ohne daß er jedoch irgend eine Quelle für dieselbe nennt.

[2]) Vgl. Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Berl. Bd. IV. S. 47 der biographischen Notizen und Quellennachweisungen.

[3]) C. K. G. Langbecker, Joh. Crügers Choralmelodieen. Berlin 1835. I. S. 24, der allerdings das G.-B. von 1649 nicht selbst gesehen hatte, giebt hier die oben als zweite Form verzeichnete Melodie und läßt sie von Crüger im G.-B. von 1653 in die erste umändern, während Bode, Die Kirchenmelodieen Joh. Crügers. Monatsh. für Musikgesch. 1873. Nr. 5. S. 73 die Mel. in der ersten Form im Berl. G.-B. 1653 zuerst und die Bezeichnung „J. C." erst in der Prax. piet. Mel. 1656 gefunden hat.

In derselben Form hat ihn dann noch das Rungesche Berliner G.-B. 1653. S. 247. Nr. 157 ohne jedoch den Komponisten zu nennen,[1]) und Christoph Peters „Andachts-Zymbeln." Freiberg in Meißen. 1655. S. 249. Nr. 80, wo der Dichter des Liedes, Johann Franck (1619—1677), auch als Komponist der Melodie bezeichnet wird. — Die untenstehende zweite Melodieform erscheint zum ersten Mal in Crügers „Praxis piet. melica." Wittenb. 1656. S. 411. Nr. 199, am Ende mit „J. C." und „Johann Franck" bezeichnet, während die Ausgabe desselben Buches von 1661 wieder nur die Chiffer „J. Cr." hat und die Melodie auch in des Dichters Johann Franck „Geistlichem Sion." Guben 1674. S. 26. Nr. 15 selbst, nur mit „Joh. Crüg." bezeichnet ist. So scheint es, daß Crüger der Erfinder derselben ist, wenn nicht etwa mit Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 35 u. S. 244—245 angenommen werden will, daß Franck die ursprüngliche Weise selbst erfunden, Crüger aber sie umgeschaffen und Franck diese Umarbeitung als eine von Crüger gleichsam neu erfundene Melodie anerkannt habe. Die zweite, noch jetzt gebräuchliche Form lautet:



Brustwerk heißt in größeren Orgeln eine besondere Abteilung mit eigener Klaviatur und eigener Registergruppe. Ihr Name „Brustwerk" stammt daher, daß die Register derselben in der Mitte des Prospektes, vor der Brust des Organisten, oder an der Orgelbrüstung stehen. Dasselbe kann für sich allein, oder mit den andern Abteilungen gekoppelt gespielt werden und es gehört bei den älteren Orgeln mit beispielsweise 3 Manualen das obere gewöhnlich zum Brustwerk, das mittlere zum Hauptwerk und das untere zum Rückpositiv (vgl. den Art.). Bei der Disposition erhält das Brustwerk immer eine kleinere Anzahl Stimmen als das Hauptwerk und meist solche im 8 und 4 Fußton und von sanfter Intonation.[2]) Die neueren Orgelbauer haben nicht selten den Namen und die gesonderte Aufstellung des Brustwerkes aufgegeben; sie sagen (besonders die Süddeutschen, während die Norddeutschen noch

[1]) Nach Langbecker, a. a. O. S. 25. Anm. sei dies häufig der Fall in diesem Buche, wenn Crüger sich in einem seiner früheren Gesangbücher als Komponist einer Singweise schon namhaft gemacht hatte."

[2]) Doch stimmen die Orgelbauer in dieser Hinsicht nicht überein. So setzt z. B. Silbermann, Frauenkirche in Dresden, bei 43 kl. Stn. „in der Brust 10 Stn. von delikaten und lieblichen Mensuren," während Gabler, Weingarten, bei 60 kl. Stn. ins „II. Klavier zum Brustwerk 10 gravitätische oder große Stimmen" disponiert.

mehr an der älteren Weise festhalten) nur noch I., II., III., IV. Manual und disponieren so, daß bei Orgeln mit 2 Manualen die Stimmen des zweiten, bei solchen mit 3 oder 4 Manualen die Stimmen des dritten Manuals denen des älteren Brustwerks entsprechen. Bei 3 manualigen Orgeln wird öfters die Echovorrichtung mit dem Brustwerk verbunden; in welchem Falle es dann freilich nicht Brustwerk bleiben kann, sondern als Oberwerk höher und weiter zurückgesetzt werden muß.

Buchholz, Firma eines altrenomierten Orgelbaugeschäftes in Berlin, das 1799 von Johann Simon B. gegründet wurde. Dieser war am 27. September 1758 zu Schloß Wippach bei Erfurt geboren und hatte sich seine Kenntnisse im Orgelbau bei Rietz in Magdeburg, Grüneberg in Alt-Stettin und Marx in Berlin erworben. Er baute im ganzen über 30 meist größere Werke, unter denen als hervorragend genannt werden:

Die Orgel zu Barth in Pommern mit 42 kl. Stn.; die zu Treptow mit 28 St.; die Orgel der Domkirche zu Berlin, sein größtes Werk, nach dem Plane des Musikdirektors Tschockert 1817 erbaut, und die der Marienkirche zu Stargard, sein letztes Werk.

Am 24. Februar 1825 starb er zu Berlin und hinterließ das Geschäft seinem Sohne Karl August B., der am 13. August 1796 zu Berlin geboren war. Unter seiner sachkundigen Leitung nahm es einen außerordentlichen Aufschwung, um so mehr als er in seinen zahlreichen und zum Teil sehr ansehnlichen Orgelwerken mehrere von ihm gemachte Erfindungen, wie die der keilförmigen Schleifen, der Oktavkoppel, der Doppelventile, und in der 1850 erbauten Orgel der Petrikirche zu Berlin die kurz zuvor in England erfundene und von ihm verbesserte pneumatische Maschine erstmals in Deutschland mit Erfolg anwandte.[1]) Seine Verdienste um die Orgelbaukunst fanden auch dadurch Anerkennung, daß er 1851 von der Akademie der Künste in Berlin zum Mitgliede ernannt wurde. 1850 wurde sein Sohn, Karl Friedrich B., der im väterlichen Geschäfte gelernt und zu weiterer Ausbildung namentlich auch französische Werkstätten besucht hatte, zunächst Teilhaber und bald darauf Chef der Firma. — Die bedeutendsten Buchholzschen Orgelwerke, namentlich in Berlin, sind:

1. Die Orgel der Nikolaikirche, 1846, mit 50 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 2. Die Orgel der Georgenkirche, 1848, mit 42 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 3. Die Orgel der Petrikirche, 1850, mit 60 kl. St. 4 Man. Ped. — 4. Die Orgel der Parochialkirche, 1851, mit 41 kl. Stn. 3 Man. Ped. —

[1]) Mit Vorliebe folgte er den Traditionen Silbermannscher Bauweise, namentlich hinsichtlich der aufschlagenden Rohrwerke, denen er volle Korpuslänge gab; in der Petriorgel zu Berlin hat die Trompete 8′ des HW. von klein fis an aufwärts sogar übergroße Körper, wird also annähernd zur Trompette harmonique der Franzosen. Vgl. Signale 1868. S. 210. — Nach Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 15 litten jedoch seine früheren Werke auch an dem Fehler der Silbermannschen: sie waren schwindsüchtig, weil er zu enge Kröpfe und Kropfventile machte und damit den Wind nicht aus den Bälgen ließ.

5. Die Orgel der neuen Synagoge, mit 45 kl. Stn.[1]) — 6. Die Orgel der Oberkirche zu Frankfurt a. O. 1834. — 7. Die Orgel zu Kronstadt, 1839, 63 kl. Stn. 4 Man. Ped. —

Buckow, Karl Friedrich Ferdinand, ein namhafter Orgelbauer, der besonders in der letzten Zeit seiner Thätigkeit für den Orgelbau in Östreich eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewann, war 1801 zu Danzig geboren und machte daselbst in der Werkstätte des Orgelbauers Wegner seine Lehrzeit durch. Bis 1825 arbeitete er darauf fünf Jahre lang als Gehülfe bei Grüneberg in Alt-Stettin, einem würdigen Schüler der Silbermann-Wagnerschen Schule, und machte, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen, bis 1828 noch Reisen durch England und Frankreich. Eben war er im Begriff einem Rufe des Orgelbauers Logier in Dublin zu folgen, als ihm der ehrenvolle Auftrag wurde, die berühmte Orgel der Peter-Paulskirche zu Görlitz zu restaurieren. Er ließ sich nun bleibend in Hirschberg in Schlesien nieder, wo er im Ganzen 54 Orgelwerke jeder Größe gebaut hat, und später königl. Orgelbaurevident wurde, auch den Titel eines k. preußischen und k. k. östreichischen Hoforgelbauers erhielt. 1856 durch Vermittlung des Professors der Harmonielehre am Konservatorium und der Organistenschule des Vereins zur Beförderung der Kirchenmusik zu Wien, Eduard Köhler, nach Östreich berufen, führte er in Wien, Prag und Komorn einige schöne Werke aus, deren Vorbild den dortigen Orgelbau wesentlich förderte.[2]) Er starb am 16. Mai 1864 zu Komorn, wo er eben sein 54. Werk aufstellte. —

Seine bedeutenderen Werke, außer den Reperaturbauten zu Görlitz 1828 und in der Gnadenkirche zu Hirschberg 1829, sind: die Orgel der Peter-Paulskirche zu Liegnitz 1839, 42 kl. Stn. 3 Man. Ped., — die Orgel der Kirche zu Erdmannsdorf 1840, 19 kl. Stn. 2 Man. Ped., — die Orgel der Domkirche zu Glogau 1844; — die Orgel der evang. Kirche zu Hainau 1845; — die Orgel der Piaristenkirche zu Wien 1858, 34 kl. Stn. 3 Man. u. Ped., — die Orgel der Stadtkirche zu Hoyerswerda 1860, 29 kl. Stn. 2 Man. Ped. und die Orgel der k. k. Hofkapelle zu Wien 1863, 16 kl. Stn. 2 Man. Ped.[3])

Burck, Joachim **von**, ein bedeutender Kirchenkomponist aus dem letzten Viertel des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Sein Familienname ist Moller

[1]) Auch die Orgel der Marienkirche, 1719—1723 von Joachim Wagner erbaut, die Abt Vogler 1800 nach seinem Simplifikationssystem hatte umbauen und durch den Orgelbauer Falckenhagen von den 2556 Pfeifen 1555 hatte herausnehmen und die bleibenden 1001 Pfeifen vielfach zu andern Registern hatte umarbeiten lassen, stellte Buchholz 1829 wieder her. Vgl. Euterpe 1873 S. 104. 105.

[2]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1868. S. 68—70 u. das. 1864. S. 392. sowie Euterpe 1863. S. 21—24.

[3]) Seine Werke verzeichnet von Op. 1—50 vollständig Kloß, Die neue Orgel der Piaristenkirche zu Wien. 1858. S. 9. Vgl. auch Euterpe 1861. S. 156.

(Müller, Molitor)[1]) und von Burck, (von Burgk, a Burgk) bezeichnet seinen Geburtsort, die Stadt Burg bei Magdeburg, wo er 1540 oder 1541 geboren wurde.[2]) Über seine früheren Lebensverhältnisse ist nichts sicheres bekannt. Vielleicht machte er seine musikalischen Studien gleichzeitig mit Nikolaus Selnecker in Dresden; dann bezog er die Universität zu Erfurt, wo er Ludwig Helmbold kennen lernte, dessen Freund und Sänger er später wurde. Nach vollendeten Studien scheint er um 1565 als Ratsmusikus nach Mühlhausen, an die Stätte seiner lebenslänglichen Wirksamkeit gekommen zu sein,[3]) wo er schon 1566 Organist an der eben erbauten Orgel der Sankt Blasius-Kirche wurde.[4]) 1569 erhielt er auch das Kantorat dieser Kirche und damit die Aufgabe, die unter den Wirren des Interims in Verfall geratene kirchliche Musik Mühlhausens wiederherzustellen. Er errichtete den seiner Zeit berühmten Schülerchor und schrieb für denselben eine Reihe von Chorwerken, meist über die deutschen und lateinischen Gedichte Helmbolds, der ihm 1571 nach Mühlhausen folgte und 1586 Superintendent daselbst wurde, — und teilweise in Gemeinschaft mit Johann Eccard, der ohne Zweifel noch eine Zeitlang sein Schüler gewesen ist. „Mit beiden Männern, Helmbold und Burck, beginnt eine neue Wendung des evangelischen Kirchenlieds und der protestantischen Kirchenweise: das Lied

---

[1]) Die Vermutung, daß der Name „von Burck“ nur den Geburtsort Joachims bezeichne, sein Familienname aber ein anderer sei, ist durch mehrere Aktenstücke — ein Testament vom 26. Mai 1566; eine Urkunde über eine Testamentseröffnung vom 26. Nov. 1566; ein Synodalprotokoll vom 9. Juli 1588 — welche Spitta und Rektor Knauth im Ratsarchiv zu Mühlhausen gefunden haben, bestätigt worden. In diesen Urkunden unterzeichnet er sich eigenhändig, oder wird angeführt als „Joachimus Moller von Burck, Organist und Musicus Mulhusinus“ und „Joachimus Muellerus à Burgk, scriba consistorialis“ — vgl. Spitta in den Monatsh. für Musikgesch. II. 1870. S. 65—67. ders. Bach I. S. 331. II. S. 310. Anm. Koch II. S. 354. Anm. V. S. 656.

[2]) Beutler u. Hildebrand, Choralmelod. für das Mülh. G.-B. 1834. S. 101 setzen 1546 als B.s Geburtsjahr; ihnen folgen Schilling, Lex. Suppl. Bd. 1841. S. 67; Winterfeld I. S. 398 (mit dem Beisatz „wahrscheinlich“); Becker, Choralsammlungen 1845. S. 9 und noch Mendel, Lex. II. 1872. S. 236. — Spitta in den Monatsheften für Musikgesch. II. 1870. S. 179. 180 findet nach Angaben bei Matth. Zimmermann, Carm. lat. Jena 1611 pag. 375, daß „Moller volle 69 Jahre alt war, als er am 24. Mai 1610 starb; daß, da wir seinen Geburtstag nicht kennen, die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß er schon 1540 geboren wurde; doch werde eine methodische Forschung immerhin das Jahr 1541 als das seiner Geburt endgültig festzuhalten haben.“

[3]) Gerber, Neues Lex. I. S. 571 bemerkt zwar, daß B. auf seinem Offic. sacros. coenae Dom. Erfurt 1580 — „Musikdirektor zu Friedrichsrode“ genannt werde, und meint dann: „vielleicht war er dies, ehe er die Ämter in Mühlhausen erhielt;“ allein er hat falsch gelesen; das genannte Werk ist nur „Scholae Fridrichrodanae dedicatum.“

[4]) Spitta a. a. O. S. 66 glaubt annehmen zu dürfen, daß es schon 1566 die Blasius-Kirche war, an der unser Meister den Orgeldienst versah; Koch II. S. 355 läßt ihn 1566 „zunächst als Ratsaktuar“ Anstellung in Mühlhausen finden, dann V. S. 657 auch als Organist, „vielleicht an einer Nebenkirche, bevor er 1569 (als Druckfehler hat Koch hier „1669“) als solcher an die Hauptkirche kam.“

des lehrhaften Pfarrherrn und die Weise des praktischen Schulkantors und Schulchordirigenten."[1]) Die Kirchengesangwerke B.s wurden sehr beliebt, in mehrfachen Ausgaben gedruckt und noch bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts an Festtagen beim Gottesdienst in Mühlhausen gesungen.[2]) Aus denselben haben Melodieen zu folgenden Liedern Aufnahme im Gemeindegesang gefunden: 1. Amen, Gott Vatr und Sohne. 1575. — 2. Herr Gott, erhalt uns für und für. 1755. — 3. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. 1575. — 4. Nun ist es Zeit zu singen hell. 1575. — 5. Uns ist ein Kind geboren. 1575. — 6. Es stehn für Gottes Throne. 1594. — 7. Höret, ihr Eltern, Christus spricht. 1596. — 8. Nun laßt uns Gott dem Herren. 1575 (? vgl. den Art.)[3]) — Daß B. auch als Organist eines bedeutenden Rufes sich erfreute beweist der Umstand, daß er mehrfach zur Prüfung neuerbauter Orgelwerke nach auswärts berufen wurde.[4]) Und nicht nur als Musiker genoß er hohes Ansehen, auch als Bürger wußte er sich das Vertrauen seiner Mitbürger in solchem Grade zu erwerben, daß sie ihn, nachdem er schon vorher das Amt eines scriba consistorialis verwaltet hatte, zum Ratsherrn erwählten. B. starb am 24. Mai 1610 mit dem Ruhme eines Mannes, „auf dessen Anregung man zum großen Teil den lebendigen musikalischen Sinn zurückzuführen hat, welcher Mühlhausen lange auszeichnete."[5]) Sein

---

[1]) Vgl. F. W. Teschner, Johannes Eccards Geistliche Lieder auf den Choral. Leipz. Breitk. u. H. Vorr. S. III.

[2]) Noch 1799 gab der Konrektor Joh Georg Bernh. Beutler in Mühlhausen den „Neuen christl. Liedern" von Demme. Gotha 1799. 2. Ausg. 1809 eine Anzahl der 4stgn. Tonsätze B.s bei. Vgl. Winterfeld II. S. 324 und auch die Choralmelodieen zum Mühlh. G.-B. von Benj. Fr. Beutler u. G. Chr. Hildebrand 1834 8°. enthalten noch eine Anzahl Melodieen von ihm.

[3]) Nr. 1 im Cant. sacr. Goth. I. 1646. Nr. 97. Layriz, Kern III. Nr. 367. Jakob u. R., Ch.-B. II. Nr. 529. — Nr. 2 im Cant. sacr. Goth. II. 1655. S. 2. Layriz III. Nr. 437. — Nr. 3 Cant. sacr. Gotha. III. 1657. Winterfeld I. Notenbeisp. 95. Layriz III. Nr. 462. Jakob u. R. II. Nr. 816 „Ich fahr und weiß gottlob wohin" (Zahn, Euterpe 1879. S. 53). — Nr. 4. Crüger, Prax piet. mel. 1648. S. 145. Cant. sacr. Goth. I. 1651. Winterfeld I. 95. Layriz III. Nr. 517. — Nr. 5. aus „Zwantzig Deutsche Liedlein 1575. Nr. 15. Melch. Vulpius, G.-B. 1609. Cant. sacra. Goth. I. 1651. S. 28 („à 5. Melch. Vulpii"). — Nr. 6. aus „Dreyssig Geistl. Lieder auff die Fest" 1594 bei Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Cant. sacra. Goth. I. 1646. Nr. 117 u. 1651. S. 504. Winterfeld I. 97. Jak. u. R. II. Nr. 676. — Nr. 7 aus Crepundia sacra. 1596. Nr. X. Cant. sacr. Goth. II. 1655. S. 96. („à 4 Joach. a Burck"). Winterfeld I. 96.

[4]) So war er 1596 unter den 53 Organisten, die die Orgel der Schloßkirche zu Gröningen bei Halberstadt zu prüfen hatten. Vgl. Walther, Mus. Lex. 1732. S. 119. Werkmeister, Org. Gröning. 1705. § 12. Wangemann, Gesch. der Org. 1881. S. 161. Ebenso prüfte er mit Heinr. Compenius 1603 die renovierte Orgel der St. Andreaskirche zu Sondershausen. Vgl. Zimmermann, Carm. lat. 1611. S. 501. Spitta in den Monatsh. für Musikgesch. II. S. 176.

[5]) Vgl. Spitta, Seb. Bach I. S. 331.

Nachfolger als Organist an Sankt Blasien wurde sein Schwiegersohn Johann Heydenreich. Seine Kirchenwerke sind:

1. Harmoniae sacrae . . . Nürnb. 1566. 4°. — 2. Cantiones sacrae. 4 vocum. Mühlh. 1569. 4°. — 3. Das Symbolum Apostolicum Nicaenum . . . mit 4 Stn. Mühlh. 1569. 4°. — 4. Odae sacrae XLI. 2 Tle. Erfurt 1572 u. 1575. — 5. Hebdomas. Odae XLVI. Lud. Helmb. 1580. — 6. Odae catecheticae. XL. Votum Helmboldii. — 7. Odae sacrae XX. de quibusdam creatoris operibus. M. Lud. Helmb. — 8. Dreyßig Geistliche Lieder auff die Fest durchs Jahr . . . Erfurt 1584. — 9. Crepundia Sacra. Christliche Liedlein, an St. Gregorij, der Schüler Festtag . . . Mühlh. 1596. — Die sechs letzteren Sammlungen (Nr. 4—9) erschienen vereinigt in dem Werke: Odarum sacrarum M. Ludovici Helmboldi Mulhusini; Theologi et Poetae CL. p. m. etc. pars prima; complectens: I. Odas sacras. XLI. II. Hebdomada. Od. XLVI. III. Odas Catecheticas. XL. IV. Od. sacr. de quibusd. creatoris oper. XX. V. Dreyßig geistliche Fest-Lieder. VI. Crepundia sacra. Suavibus Harmoniis ad imitationem Italicorum Villanescarum, exornata studio partim Joachimi a Burck Mühlhus. civ. et Senat. p. m. partim Johan: Eccardi Mühlhus. illustriss. Princ. ac Domini D. . . Georg. Frieder. March. Brandeb. etc. Chori Musici Vicemagistri etc. p. m. Aliquoties separatim antea; nunc vero etiam conjunctim, jussu et sumptu amplissimi Senatus Reip. Imper. Mühlhusinae; in Scholae Muhlhusinae usum edita. Ex officina Typographica Joannis Stangii, Anno M. DC. XXVI. 4°. Jedes der 6 Hefte hat sein eigenes Titelblatt und enthalten sie: 2 S. Widmung, 87 nicht paginierte S., 41 geistl. Oden; — 4 S. Widmung („28. März 1580“), 153 S. 46 lat. Oden; — 83 S. 40 lat. Oden; — 38 S. 20 lat. Oden; — 90 Blätter, 30 geistl. Lieder; — 42 Blätter, 7 lat. 14 deutsche Lieder.[1]) — 10. Officium Sacrosanctae Coenae Dominicae, super Cantiunculam: Quam mirabilis etc. Ex primo libro Odarum Joachimi à Burck, ab ipso Authore compositum, et scholae Fridrichrodanae dedicatum. Erfurt 1580. — 11. XL teutsche Liedlein vom heil. Ehestande, mit 4 Stimmen. I. Tl. Mühlh. 1583. — 12. XLI Liedlein vom heil. Ehestande, mit 4 Stimmen. II. Tl. Mühlh. 1596.[2]) — 13. XL teutsche christliche Liedlein M. Lud. Helmboldii . . . Mühlh. 1599. — 14. Passion Christi, nach den 4 Evangelisten auf den teutschen Text, mit 4 Stimmen zusammengesetzt. Erfurt 1590.[3]) — 15. Die

[1]) Vgl. über diese Sammlung: Draudii Bibl. class. und Marpurg, Krit. Briefe III. S. 74.

[2]) In diesem II. Teil Nr. 6 ein Hochzeitslied, das B. auf seine eigene Hochzeit komponiert hat. Es ist überschrieben: D. Joachimi a Burck, Musici & Senatori Mulhus. cum Anna virgin. filia Christoph. Fabri, Senatoris Mulhus. 2. Decemb An. 1583. — Aus dem Text der 3. Strophe geht hervor, daß dies seine zweite Verehelichung war. Vgl. Monatsheft für Musikgesch. V. 1873. S. 12.

[3]) Walther, a. a. O. läßt diese Passion schon „Erfurt 1550“ erscheinen, was offenbar ein Druckfehler ist, der nach Spitta, a. a. O. II. S. 310 in „1590“ umzuändern sein dürfte, weil dies zu einer Angabe Johann Machولds stimmen würde, der in der Vorrede seiner 1593 zu Erfurt gedruckten Passion bemerkt, daß ihm die „vor etlichen Jahren“ erschienene Passion Joachims v. Burck als Muster gedient habe.

Historie des Leidens Jesu Christi, aus dem Evangelisten Luka, von 5 Stn. Mühlh. 1597. qu. 4°.[1])

Burkard, Matthias, ein jüngerer strebsamer Orgelbauer zu Heidelberg. Am 2. November 1838 zu Mannheim geboren, erlernte er seine Kunst 1853—1858 in der Werkstätte des Orgelbauers Schlimbach in Speyer, bei dem er später auch als Gehilfe thätig war, nachdem er als solcher längere Zeit bei L. Voit in Durlach gearbeitet hatte. 1863 gründete er sein eigenes Geschäft zu Heidelberg, das er seitdem zu ansehnlicher Höhe gebracht hat. Außer einer größeren Anzahl von Umbauten und Reparaturen hat B. bis jetzt an 20 neue Orgelwerke aufgestellt, in denen er ausschließlich Kegelladen und Stöpselbälge (eigener Konstruktion) zur Anwendung bringt. Seine größeren Werke sind:

1. Orgel der St. Peterskirche zu Heidelberg, 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1870. — 2. Orgel der ev. Kirche zu Nußheim, 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1876. — 3. Orgel der ev. Kirche zu Ladenburg, 22 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1877. — 4. Orgel der ev. Kirche zu Lahr, 28 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1880.

Burmeister, Mag. Joachim, ein gelehrter Musikschriftsteller und Tonsetzer evangelischer Kirchenmelodieen. Er war um 1565 als der Sohn des Perlstickers Joachim B. zu Lüneburg geboren und studierte an der Universität zu Rostock, wo er im Juli 1586 immatrikuliert wurde. Später wirkte er als Kantor und Schulkollege zu Rostock, und gab daselbst zwischen 1599 und 1606 mehrere musikalische Schriften, sowie die folgende Sammlung von Tonsätzen zu Kirchenliedern heraus:

Psalmen Dr. Martin Lutheri und anderer, mit Melodieen. Rostock 1601. — Aus diesem Werke sind 7 vierstimmige Tonsätze von ihm neu gedruckt bei Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindeges. Bd. I. 1865. Nr. 41. 44. 47. 49. 59. 66. 80.

Büthner,[2]) Erato, ein „fleißiger und geschickter Kirchenkomponist", der 1616 zu Sonneburg in Thüringen geboren, anfangs Kantor und Organist an der Salvatorkirche in einer der Vorstädte Danzigs, dann Kantor und Musikdirektor an der Katharinenkirche daselbst war, wo er 1679 starb. Von seinen geistlichen Liedweisen, die jedoch nicht in kirchlichen Gebrauch kamen, finden sich vier mit dreistimmigen Tonsätzen versehene in Georg Neumarks Mus. Poetischem Lustwald. Teil I. Jena 1657. Vier 6- bis 8stimmige Kompositionen von ihm, die sämtlich 1661 erschienen sind, bewahrt (nach Döring) die Bibl. der Marienkirche zu Elbing.

[1]) Aus diesen Werken B.s sind bis jetzt außer den schon angeführten Tonsätzen noch neu gedruckt: in Musica sacra. Berl. Bock. Bd. XI. Nr. 22—26. S. 78—86. Commer, Mus. sacr. III. S. 3 eine Nr. André, Lehrb. der Tonsetzk. I. Anhang Nr. 8. und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindeges. 1865—1872. II. u. III. folgende 30 Tonsätze: Bd. II. Nr. 53. 54. 83. 103. 117. 124. 141. 233. 280. 292. 293. 309. 315. 326. 367. 372. 406. Bd. III. Nr. 92. 93. 220. 309. 321. 322. 327. 330. 350. 351. 352. 353. 354.

[2]) Der Name wird verschieden geschrieben; Gerber, Neues Lex. I. S. 547 schreibt „Bütner", Koch IV. S. 147 „Bythner"; so wie oben hat ihn Döring, Choralkunde 1865. S. 97.

Buttstedt.[1]) Johann Heinrich, Organist und Lehrer zu Erfurt, war am 25. April 1666 in dem Dorfe Bindersleben bei Erfurt geboren und hatte sich als Orgelspieler und Komponist unter der Leitung Johann Pachelbels[2]) (vgl. den Art.) der von 1675—1690 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt war, gebildet. 1684 wurde B. Organist an der Regler-, 1687 an der Kaufmannskirche, und 1691 der Nachfolger seines Meisters Pachelbel an der Predigerkirche daselbst, in welcher Stelle er am 1. Dezember 1727 starb. — B. war ein in seiner Art tüchtiger Meister des Orgelspiels und bemerkenswerter Komponist von Choralbearbeitungen und Fugen für sein Instrument. Als um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts der erbitterte litterarische Kampf um die alte und neue Kirchenkantate entbrannte, fühlte auch er sich berufen, mit seiner Schrift „Ut re mi etc." eine Lanze in diesen Kampf zu tragen. Als Musiker alten Schlages suchte er, der mit der Feder wenig umzugehen wußte, die verlorene Sache der älteren Kantate und der älteren Musiklehre und Musikpraxis überhaupt gegen das „Neueröffnete Orchestre" des stilgewandten Mattheson zu halten: und dies ließ ihn als Reaktionär in wenig günstigem Lichte erscheinen. — Seine gedruckten Werke sind:
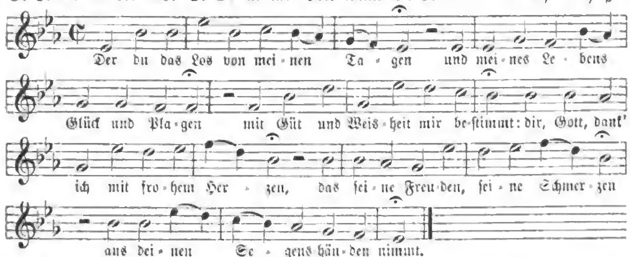
1. „Allein Gott in der Höh sei Ehr", von 2 Var. nebst dem schlechten Choral. Erf. 1705. — 2. „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst", von 3 Var. das. 1706. — 3. Musikalische Kunst- und Vorratskammer. das. 1713. Fol. und Leipz. 1716 (4 Präludien u. Fugen, eine Arie mit 12 Var. und 2 Partiten enthaltend). — 4. „Zeuch uns dir nach, so lauffen wir", ein deutsches Kirchenstück à 4 voci, 1 Viol., 2 Viole, VC. et Cont. Erf. 1719. Fol. — 5. 4 Messen. das. 1720. — Im Mskr. besaß Gerber von ihm: mehrere figur. Choräle, 4 Fugen und eine Ciaconne mit 20 Veränderungen. — Neu herausgegeben sind: Fuga für Orgel- und Orgelchoral, „Vom Himmel kam der Engel Schar", bei Körner, Orgel-Virtuos. Nr. 135 und 153. — Die obengenannte Schrift ist: „Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna etc." Erfurt, o. J. (1717 gedruckt), 23 Bogen 4°. mit einigen Kupfertafeln.

Buttstedt, Franz Vollrath, ein Enkel des vorigen, der 1735 zu Erfurt geboren und daselbst auch zum Musiker und besonders zum Organisten gebildet worden war. Als solcher wurde er 1760 nach dem Städtchen Weikersheim im Hohenlohischen berufen, von wo er 1780 nach Rothenburg an der Tauber übersiedelte. Hier wirkte er als Musikdirektor und Organist an der St. Jakobskirche bis in sein hohes Alter und starb dann 1814, 79 Jahre alt. B. komponierte außer Klavier- und Orgelstücken, die seiner Zeit beliebt waren (vgl. Hillers Nachrichten. Bd. I. S. 135) für das Rothenburgische Choralbuch, das er 1787 in neuer

[1]) So schreibt den Namen Spitta I. S. 116 u. a. a. Stellen; Gerber, N. Lex. I. S. 588 hat „Buttstett", während er seines Enkels Namen „Buttstedt" schreibt, ihm sind dann die späteren gefolgt.

[2]) In seiner genannten Schrift S. 87 nennt B. den Pachelbel „seinen sel. Lehrmeister Herr Pachelbel".

Bearbeitung herausgab, 36 eigene Choräle, von denen manche im Fränkischen und Hohenlohischen weitere Verbreitung erlangten. Einer derselben zu Gellerts Lied „Was sorgst du ängstlich für dein Leben" wurde ins Bayrische Ch.=B. von 1820 aufgenommen und ging, auf Patzkes Neujahrslied „Der du das Los von meinen Tagen" übertragen, auch ins Württemb. Ch.=B. 1844. Nr. 75. S. 81, ins Basler G.=B. 1854. Nr. 18. S. 20 u. ins Drei Kant. G.=B. Nr. 51 über; er heißt:



Buxtehude, Dieterich, einer der größesten Orgelspieler und Orgelkomponisten vor Seb. Bach, war von Geburt ein Däne und 1637 zu Helsingör auf der Insel Seeland geboren. Sein Vater, Johann B. (geb. 1602, gest. bei dem Sohne zu Lübeck am 22. Jan. 1674), war 32 Jahre lang Organist an der Olaikirche daselbst gewesen und ihm verdankt unser Meister wahrscheinlich seine musikalische Erziehung und seine Ausbildung im Orgelspiel,[1]) in dem er jedoch später der virtuosen Richtung der Sweelinkschen Schule folgte. 1667 kam er nach Lübeck, wo er durch sein Spiel bald allgemeine Aufmerksamkeit erregte[2]) und unter dem 11. April 1668 als Nachfolger Tunders, der am 5. November 1667 gestorben war, zum Organisten an der Marienkirche daselbst gewählt wurde.[3]) Damit hatte er eine der ersten Organistenstellen in Deutschland erlangt: denn nicht nur die Orgel, die ihm anvertraut war, war ein großes, schönes Werk von 54 klingenden Stimmen auf 3 Manualen und Pedal,[4]) auch die Besoldung war eine für die damalige Zeit bedeutende.[5]) B.

[1]) Walther, Mus. Lex. 1732 S. 122 nennt zwar Johann Theile als seinen Lehrer; da dieser aber neun Jahre jünger war als B., so kann dies nur eine irrtümliche Angabe sein.

[2]) Eine Stelle in seinem Hochzeitscarmen — er vermählte sich nämlich am 3. Aug. 1668 mit Anna Margareta Tunder, der Tochter seines Vorgängers —, das sich noch auf der Stadtbibl. zu Lübeck befindet, deutet dies an.

[3]) Vgl. Jimmerthal, Beschreibung der großen Orgel in der St. Marienkirche zu Lübeck. Erf. und Leipz. Körner. 1859. S. 44.

[4]) Die Beschreibung und Disposition dieses Werkes, das erst 1854 durch eine neue große Orgel ersetzt wurde, findet man bei Niedt, Musik. Handltg. Hamb. 1721. II S. 189 und darnach bei Jimmerthal a. a. O. S. 6 u. Spitta, Bach I. S. 850.

[5]) Sie betrug 709 Mark als Organist, 226 Mark als Werkmeister nebst vielen Sporteln und Accidentien.

entfaltete in Lübeck eine außerordentliche musikalische Thätigkeit, nicht nur als Organist, sondern namentlich auch durch Einrichtung der berühmten „Abendmusiken", großer, geistlicher Konzerte, die von 1673 an jedes Jahr an den fünf Sonntagen vor Weihnachten in seiner Kirche statt hatten und durchs ganze 18. Jahrhundert hindurch bis in den Anfang des 19. herein sich erhielten.[1]) Für dieselben bildete er tüchtige Sänger und Instrumentalisten, schrieb eine Anzahl von „Abendmusiken", die in 9 Teilen 1673 bis 1687 in Lübeck erschienen, und machte sich einen solchen Namen, daß von allen Seiten Schüler ihm zueilten und lernbegierige Musiker (z. B. Händel und Mattheson, 1703 Seb. Bach 1705) zu ihm gingen und kürzere oder längere Zeit lernend bei ihm sich aufhielten.[2]) Auch die gleichzeitigen und späteren Schriftsteller sind einstimmig in seinem Lobe.[3]) Nach einem überaus reichen Künstlerleben und mit dem Rufe eines „Welt-berühmten Organisten und Komponisten"[4]) starb Buxtehude 70 Jahre alt am 9. Mai 1707 zu Lübeck. — Buxtehude als Orgelspieler ist der große Vorgänger des größeren Joh. Seb. Bach und der Meister der nordischen Organistenschule. Diese führt ihren Ursprung auf den niederländischen Meister Joh. Peter Sweelink zurück und hat dessen virtuosenhafte Richtung beibehalten und mit Glück und Geschick weitergebildet. Die unbefangene Freude an reichen Klangfarben, das Suchen nach neuen und eigentümlichen Klangwirkungen sind charakteristische Merkmale der nordischen Schule, und auch B. verleugnet dieselben nicht. Er ist Virtuose auf seinem Instrument in vollem Sinne des Wortes und zeigt den reinen, wirklichen Orgelstil und glänzende Technik; in seinen Choralbearbeitungen liebt er es der eigentümlichen Klangwirkung wegen, die Melodie öfters vom Pedal mit achtfüßigen oder acht- und vierfüßigen Stimmen vortragen zu lassen; in den freien Orgelstücken — Toccaten, Fugen u. s. w. — verwendet er gerne zwei an Tonstärke und Klangfarbe verschiedene Manuale und führt das in vollem Umfange und mit Verständnis seiner Bedeutung gehandhabte Pedal nicht selten zweistimmig, läßt es auch da und dort in

[1]) Über diese „Abendmusiken" finden sich Mitteilungen in Konr. v. Hövelns „Das beglückte und geschmückte Lübeck" S. 114 und bei Mattheson, Vollk. Kapellm. 1739. S. 216, die Musikaliensammlung derselben schenkte die Stadt Lübeck 1814 der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Vgl. C. F. Pohl, Die Gesellsch. der Musikfr. Wien 1871. S. 114. 115.

[2]) Von solchen Schülern sind zu nennen: Nikolaus Bruhns (vgl. den Art.), Daniel Erich, Georg Dietrich Leiding (vgl den Art.), über den Besuch Händels und Matthesons vgl. Walther, Mus. Lexik. und Mattheson, Ehrenpforte, S. 94; über den Bachs Mitzler, Mus. Bibl. IV. 1. S. 162. Forkel, Bach S. 6. Spitta, a. a. O.

[3]) Mattheson, Große Generalbaßschule 1731. S. 42 zählt ihn mit Werckmeister, Froberger und Pachelbel zu den wenigen Musikern, die „obgleich nur Organisten", verständigen Leuten doch zu zeigen wußten, daß sie mehr konnten, „als die Cymbelschellen anziehen", und noch Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonk. Wien 1806 spendet ihm überschwengliches Lob.

[4]) Vgl. bei v. Höveln a. a. O., citiert in Molleri Cimbria Litterata 1744. Tom. II. pag. 132 f., welch letzteres Werk die wichtigste Quelle über B.s Leben ist. Nach demselben hat neuerdings Zimmerthal eine fleißig zusammengestellte Skizze: „Dietrich Buxtehude. Historische Skizze." Lübeck 1877. Kaibel. 20 S. 8°. herausgegeben.

glänzenden Solopartieen hervortreten. — Als Komponist ist B. auf dem Gebiete der reinen, durch keine poetische Idee beeinflußten Instrumentalmusik am größesten.[1] „So interessant und geistreich seine Choralbearbeitungen sind, so erträgt er auf diesem Gebiete doch keinen Vergleich mit Pachelbel und seiner Schule. Hier bildet er Pachelbels musikalischen Gegenpol: dieser wurde epochemachend durch seinen Orgelchoral und das, was sich aus der eindringenden Beschäftigung mit den volkstümlichen Melodieen ergab, namentlich die ausdrucksvolle Bildung musikalischer Themen; — jener hat durch seine großen, von einem reichen Geiste erfüllten Tonstücke wenigstens von Bachs Talent eine Hauptseite mächtig gefördert, eine Seite, die man jetzt fast als die unvergänglichere ansehen möchte, weil sie ausschließlich auf das Wesen der Musik gegründet ist." B.s „Präludien führen meist ein gangartiges Motiv imitatorisch durch alle Stimmen in strömendem Flusse und mit reichlicher Beteiligung des Pedals durch. Auch in der Fuge hat das Pedal ein entscheidendes Wort mitzureden; der Fuge hat er durch eine eben so eigentümliche, wie bedeutsame Anlage zu reicher Entwicklung Raum verschafft. Gewöhnlich nämlich wird das Fugenthema im Verlaufe einmal oder mehrfach umgebildet, und so immer neuen Durchführungen zu Grunde gelegt; eine Gesamtfuge besteht in solchen Fällen aus mehreren Einzelfugierungen, welche als selbständige Sätze durch kleinere Zwischenstücke verbunden zu werden pflegen, in denen es hauptsächlich auf Entfaltung von Bravour abgesehen ist. Diese Neugestaltungen, in denen das erste Thema nur als Motiv eines andern gilt, deuten auf eines der ersten Formprincipe der modernen Sonate hinüber, ohne doch sich von dem natürlichen Boden der Fugenform zu entfernen. Der bergende Schoß, in dem sich die Form entwickelte, war die Toccate; man kann ihren Aufriß in den Frobergerschen Toccaten schon ganz deutlich wahrnehmen. Auch in seiner Zeit steht B. selbstverständlich mit ihr nicht allein, muß aber trotzdem als Hauptvertreter und Vollender dieser Richtung gelten, schon weil er uns die meisten Proben davon giebt, aber auch eine Erfindungskraft beweist, die den genialen Kopf kennzeichnet. Er ersetzt hierdurch, was seinen Grundthemen oft an schöner, belebter Gestaltung fehlt. Den Komponisten jener Zeit stand vielfach ein warmer, ja überquellender Gefühlsausdruck zu Gebote und B. ist gleichfalls durch und durch von diesem Element getränkt, aber seine Art, es zum Ausdruck zu bringen ist eine andere, ihm eigentümliche. Die vor-Bachische Epoche ist in ihrer Jugendlichkeit eine Zeit musikalischer Romantik und B. ist nach der instrumentalen Seite der größte Romantiker. Der Reichtum der Erfindung, die völlige Einheitlichkeit des Gedankenmaterials, die eigentümliche Harmonik, der wohlüberlegte Wechsel und Fortschritt der Stimmungen, die hohe kontrapunktische Kunst, und die strahlende, alle Mittel der Orgel entfesselnde Technik, machen manche von B.s Kompositionen zu wahren Meisterstücken deutscher Orgelmusik." Weniger bedeutend wie als Instrumental-, erscheint B. als Vokal-

[1]) Schon Mattheson, Vollk. Kapellm. S. 109 sagt, daß B.s Hauptstärke in seinen „Klaviersachen" gelegen habe, und bedauert, daß davon „wenig oder nichts" gedruckt sei.

komponist in seinen für die lübeckischen Abendmusiken geschriebenen Kirchenkantaten. Er steht in denselben ganz auf dem Boden der älteren Kirchenkantate, wie sie zwischen 1670—1700 herrschend war und auf einer Zusammenfassung vorher im einzelnen kultivierter Formen kirchlicher Tonkunst beruhte. Die gebräuchlichsten musikalischen Formen derselben waren: die ein- und mehrstimmige Arie, das Arioso (d. h. das ältere Recitativ), der mehrstimmige konzertierende Chorgesang und schüchterne Versuche in einigen der Orgelkunst entlehnten Gestaltungen. Diese Formen reihte man in Abwechslung an einander und schickte nach Belieben ein einleitendes Instrumentalstück voran. So interessant B.s hierher gehörige Werke an sich sowohl, wie als Vertreter ihrer Gattung sind, der Vokalkomponist B. bleibt weiter hinter dem Instrumentalkomponisten zurück und während er in den Orgelfugen zuweilen die verschlungensten kontrapunktischen Pfade wandelt, wagt er sich in den Kantaten kaum über die einfachsten Kombinationen hinaus.[1]) — Die Werke B.s sind:

1. Orgelwerke in der Ausgabe: Dieterich Buxtehudes Orgelkompositionen. Herausgegeben von Philipp Spitta. Leipzig 1876—1877. Breitk. und H. 2 Bde. Fol. I. Bd. XXII S. Vorw. u. Kommentar. 122 S. 24 Nrn. 1 Passacaglio, 2 Ciaconnen, 13 Präludien u. Fugen, 3 Toccaten und 2 Canzonen. II. Bd. XIII u. 126 S. 42 Choralbearbeitungen. Ausschließlich auf handschriftliche Vorlagen gegründet, geht in dieser Ausgabe jedem Bd. als Vorwort eine Untersuchung über die betreffenden Quellen und ein kritischer Kommentar voraus, welcher dem Notentexte parallel läuft.[2]) — 2. Vokalkompositionen: 5 Hochzeitsarien,[3]) — Strophenlieder mit Ritornellen und Cembalobegleitung — und 20 Kirchenmusiken in Kantatenform.[4])

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 252—308, wo auf Grund eingehendster Quellenstudien über den Meister und seine Werke ein vollständiges und mit Liebe entworfenes Bild seiner Künstlerschaft gegeben ist.

[2]) Früher schon waren einzelne Werke B.s neu herausgegeben worden: S. W. Dehn, XIV Choralbearbeitungen für die Orgel von Dieterich Buxtehude. Leipz. o. J. C. F. Peters. — G. W. Körner, Gesamtausgabe der klassischen Orgelkompositionen von Dieterich Buxtehude. I. Heft. Erfurt o. J. (weitere Hefte sind nicht erschienen). — Herm. Kretschmar, Drei große Orgelstücke von D. Buxtehude. Revidiert und zum Konzert- und Schulgebrauch herausgegeben. Leipzig, Forberg. Einzelne Stücke erschienen bei Busby, Gesch. der Mus. übersetzt von Michaelis. Leipz. 1822. II. S. 677 ff. — Commer, Mus. sacr. I. Nr. 5 u. 8. Die zu B.s Lebzeiten in Lübeck gedruckten Werke verzeichnet Gerber, N. Lex. I. S. 590 nach Molleri, Cimbr. lit., Walther, Lex. S. 123 und Mattheson. Vgl. auch Spitta a. a. O. I. S. 258. Anm. 14. Dieselben sind jedoch nicht mehr vorhanden.

[3]) Sie befinden sich in Stimmen auf der Stadtbibl. zu Lübeck und sind datiert: Nr. 1 vom 2. Juni 1673. Nr. 2. März 1675. Nr. 3. 8. Juli 1695. Nr. 4. 14. März 1698. Nr. 5. 7. Sept. 1705.

[4]) Handschriftlich, zum Teil vielleicht von B. selbst geschrieben oder mit eigenhändigen Bemerkungen versehen, in einem Folioband auf der Stadtbibl. zu Lübeck. Vgl. Spitta a. a. O. I. S. 290 und Anh. A. Nr. 13. S. 793—794.

C.[1])

C — ist der Name des Grundtones der Tonart C-dur, welche nach moderner Anschauung die einzig vollkommen diatonische, d. h. ohne Anwendung chromatischer Intervalle darstellbare, ist, und von der die andern elf Durtonleitern nur Transpositionen sind. In der Musik des 16. Jahrhunderts entsprach dieser Tonart das Jonische (vgl. den Art.). — Seine gegenwärtige Stellung als unterer Grenzton der ganzen im Gebrauch befindlichen Tonreihe hat C seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts — angeblich durch Giuseppe Lazarino — bekommen; es trat in dieser Hinsicht an die Stelle des A bei den Griechen und des Γ (Gamma graecum) im Mittelalter, und es erklärt sich daher auch, warum die Reihenfolge der Buchstaben im musikalischen Alphabet derjenigen im sprachlichen nicht mehr entspricht, wie dies doch früher der Fall war, sondern auch hier das C das A verdrängt hat. — Die Töne, welche in der gegenwärtigen Musik im Gebrauch sind, beginnen in der Tiefe mit dem C, das entsteht, wenn eine Saite oder Luftsäule 16,5 Schwingungen in der Sekunde macht, und welches z. B. durch eine offene Orgelpfeife von 32′ theoretischer Länge, oder durch eine gedeckte von 16′ Länge hervorgebracht wird. Von diesem tiefsten C an wird die ganze Tonreihe in Oktaven, die von C zu C gerechnet werden, geteilt; es sind deren bis zu dem C, das die Grenze nach oben bildet, zum fünfgestrichenen C — c^5 $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}}$ —, und entsteht, wenn eine Saite oder Luftsäule 4224 Schwingungen in der Sekunde macht, acht,[2]) die besondere Namen und Bezeichnungen haben:

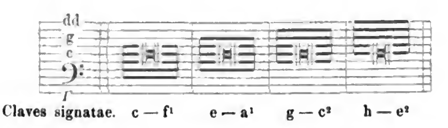
Namen der Oktaven.	Sub-Kontra-, Groß-Kontra-Oktave.	Kontra-Oktave.	Große Oktave.	Kleine Oktave.	Eingestrichene Oktave.	Zweigestrichene Oktave.	Dreigestrichene Oktave.	Viergestrichene Oktave.	Fünfgestrichene Oktave.
Bezeichnung der Oktaven.	C_2 — H_2 $\underline{\underline{C}}$ — $\underline{\underline{H}}$	C_1 — H_1 $\underline{C}$ — $\underline{H}$	C — H	c — h	c^1 — h^1 $\overline{c}$ — $\overline{h}$	c^2 — h^2 $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{h}}$	c^3 — h^3 $\overline{\overline{\overline{c}}}$ — $\overline{\overline{\overline{h}}}$	c^4 — h^4 $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ $\overline{\overline{\overline{\overline{h}}}}$	c^5 $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}}$
Zahl der Schwingungen.	16,5	32,8	65,6	131,25	262,5	525	1050	2100	4224
Solmisations-Namen Guidos.			c ut.	c fa ut.	c sol fa ut.	c sol fa.			

[1]) Die nach alter Orthographie seither gewöhnlich unter C. stehenden Artikel, wie z. B. Canal, Cantate, Cantor Collecte ꝛc., sind der neuen Orthographie gemäß unter K. eingereiht.

[2]) Freilich geht man z. B. in neueren Orgelwerken noch über diese Grenze hinaus, bis f^5, g^5, a^5, eines einfüßigen Registers, und auch nach unten bis C_3; so hat z. B. Fr. Schulze in der Domorgel zu Bremen im Ped. einen Prinzipalbaß 32′ dem er eine „Großquinte 21⅓′ beigiebt, wodurch auf akustischem Wege der 64 Fußton erzeugt wird.

[3]) Die Ausdrücke „große, kleine, eingestrichene, zweigestrichene ꝛc. Oktave", die aus der alten deutschen Tabulatur herstammen, finden in dem Artikel „Orgeltabulatur" ihre Erklärung.

Als man im 12. Jahrhundert dazu kam, der Notation der damals gebräuchlichen 20—21 Töne ein Liniensystem von 10 Linien zu Grunde zu legen und, um dessen Übersicht zu erleichtern, die fünf Claves signatae demselben vorzusetzen, wurde auch c als ein solcher Schlüsselton und zwar auf die sechste Linie gesetzt und es entstanden dadurch die vier C-Schlüssel: der Tenor-, Alt-, Mezzosopran- und Sopran-Schlüssel, über die näheres in den betreffenden Artikeln gegeben werden soll.



Claves signatae. c — f^1 e — a^1 g — c^2 h — e^2

Zu Abkürzungen wird C in folgenden Fällen angewandt: in Stimmheften oder Partituren schreibt man statt Cantus I. II. (erster, zweiter Sopran) CI. CII. und in kontrapunktischen Sätzen, namentlich über Choräle statt Cantus firmus, C. f.

Calcant, (vom Lat. calcare, treten), Bälge-, auch Orgeltreter, der Mann, der die Bälge einer Orgel während des Spieles aufzuziehen und in regelmäßiger Thätigkeit zu erhalten hat. Er bewirkt dies dadurch, daß er die Calcatur- oder Balgclaves (Bügel) niedertritt oder zieht. Wenn er damit beginnen soll, giebt ihm der Organist ein Zeichen mittelst der Calcanten-Glocke, des Calcanten-Rufes oder -Weckers, einer kleinen Glocke in der Nähe des Calcanten, welche durch einen mechanischen Registerzug (Balgregister), der im Bereich des Organisten neben den andern Registerzügen angebracht ist, geläutet wird. — Über neuere Einrichtungen im Gebläse der Orgel, welche den Calcanten ersetzen, vgl. den Art. „Gebläse".

Caldenbach, Christoph, unter dem Namen „Celadon" Mitglied des Simon Dachschen Dichterbundes in Königsberg, war am 11. August 1613 zu Schwiebus in Niederschlesien geboren und hatte sich auf dem Pädagogium zu Frankfurt a. O. nicht nur zum Besuche der Universität vorbereitet, sondern auch seine musikalischen Anlagen ausgebildet. 1633 ging er nach Königsberg, wo er nach beendigten Studien 1640 Rektor der altstädtischen Schule wurde. Nach seinem Eintritt in den Dachschen Dichterbund beschäftigte er sich neben seinem Schulamte hauptsächlich mit musikalischen und dichterischen Arbeiten. Verschiedene Gedichte in Heinrich Alberts Arien sind von ihm, und von den Melodieen und Tonsätzen, die er zu Gedichten der Königsberger Dichter schuf, ist die Melodie zu Sim. Dachs Lied „Selge Ewigkeit" — g c b as g — in den evangelischen Kirchengesang übergegangen und z. B. noch von Heinrich König in sein großes Choralwerk (Frankf. a. M. 1738) aufgenommen

worden. 1656 wurde C. Professor der Geschichte und Eloquenz an der Universität Tübingen, und hier starb er am 16. Juli 1698.[1])

Callinet, eine namhafte Orgelbauerfamilie aus Ruffach im Oberelsaß, deren Angehörige viele Kirchen ihres Landes mit Orgelwerken versahen, die des besten Rufes genießen. Die beiden, nach Zahl und Größe der von ihnen gebauten Orgeln zu urteilen, bedeutendsten Glieder dieser Familie sind: Louis Callinet, geboren 1797 zu Ruffach und sein Vetter, der am 13. Juni 1803 daselbst geborene Ignaz Callinet. — Louis Callinet, einer der besten Schüler der älteren französischen Meister, lebte in Paris, und hatte dort das vom Abbé Cabias gegründete Orgelbaugeschäft übernommen; 1839 trat er mit demselben in das Haus Daublaine ein, das nun die Firma „Daublaine & Callinet" annahm. Als Werkführer dieses Orgelbaugeschäftes bildete er in dessen Werkstätten eine ganze Anzahl tüchtiger Orgelbauer und machte sich namentlich durch seine Zungenstimmen einen Ruf, indem er z. B. Trompeten baute, die an Glanz und Rundung des Tones denen von Clicquot kaum nachstanden. Er erneuerte die große Orgel von Saint-Sulpice von Grund aus, und als er 1843 nahezu mit dieser Arbeit fertig war, zerstörte er sie in einem Anfall von Geistesstörung wieder. Dies hatte seinen Austritt aus dem Hause Daublaine zur Folge und Cavaillé-Coll nahm ihn in seinen Werkstätten auf, wo er 1846 sein arbeitsvolles Leben endete.

Calvisius, Sethus, ein bedeutender Tonsetzer der evangelischen Kirche, gelehrter Musiktheoretiker und berühmter Chronolog seiner Zeit, der deswegen in der wissenschaftlichen Welt in solchem Ansehen stand, wie kaum je ein Musiker. Er war am 21. Februar 1556 zu Gorschleben bei Sachsenburg in Thüringen geboren „vnd sind seine Eltern Bawersleute gewesen, also daß sich sein Vater, Jakob Kalwitz, mit seiner Hände Arbeit des Sommers mit mehen, schneiden vnd arbeiten in Weinbergen, vnd des Winters mit Futterschneiden genehret." Dieser, sein Vater, starb 1564, von welcher Zeit an die Mutter, „so Elisabeth Krumin geheißen, vnd noch etliche dreyßig Jahr nach des Mannes Todt gelebet, für eine Hebamme sich hat gebrauchen lassen. Wenig Jahr hernach haben etliche geraten, daß sie diesen jeren Sohn, als er ins vierzehende Jahr gegangen solte lassen ein Handwerk lernen. Er aber hat bey der Mutter erhalten, weil er bisher in die Schul gegangen, vnd fast Grammaticé schreiben können, daß sie jhn ferner bey der Schul lassen wolte." So kam er 1569 auf die Schule zu Frankenhausen, wo er drei Jahre „als ein armer Knab" sich aufgehalten; 1572 ging er nach Magdeburg und seine schöne Stimme, an deren Ausbildung er schon in Frankenhausen gearbeitet hatte, ermöglichte es, daß er „als

[1]) Am 22. Juni 1664 verteidigte er gegen einen Studiosus Elias Walther Thesen, in denen die fünfstimmige Messe „In me transierunt" von Orlandus Lassus nach den Regeln des reinen Satzes kritisch untersucht wurde.

ein Current Schüler vnd Musicant seinen Unterhalt suchen gekonnt." 1579 bezog er die Universität Helmstädt, vertauschte sie jedoch schon Ostern 1580 mit der zu Leipzig, wo ihm im folgenden Jahre das Kantorat an der Pauliner Kirche übertragen und er „unter die Repetentes ist gerechnet worden." Im November 1582 ist er „durch commendation vnd förderung Herrn Dr. Nicolai Selneccers vnd des ganzen Collegii theologici zu eim Cantore in die Fürsten Schul zur Pforten erfordert worden, allermeist, weil er neben der Musica, deru er mechtig, auch einen Hebraeum gegeben hat, welche lectio jhm in gedachter Schul befohlen vnd auffgetragen worden." — Dies Amt verwaltete er 12 Jahre lang und beschäftigte sich neben demselben besonders mit historischen und chronologischen Studien; „er hat auch in der Schul Pforta nit allein die Musicam zum besten angerichtet, sondern auch ein Büchlein, dariunen die Kunst zu compouiren gewiesen wird, Melopoeja genant, außgehen lassen, welches von vielen so zur Kunst lust gehabt, mit begirde auffgenommen, vnd als eine gute Arbeit sehr commendirt worden." Im Mai 1594 wurde C. vom Rate der Stadt Leipzig zum Schul- und Kantordienst an St. Thomas berufen „welchem Ampt mit was ruhm vnd fleiß er demselben für gestanden, auch waser maßen die Musicam bey der Kirchen allhie durch jhn angerichtet vnd verbessert worden, das ist für Augen. Denn er war seiner Kunst mechtig, der sich auf gute Muteten vnd das decorum im singen verstunde, derwegen auch die besten Stücke vnd Muteten zu singen beflissen war, vnd selbst auch einen guten vnd statlichen Componisten gegeben hat." Am 10. Februar 1595 verheiratete er sich mit Magdalena Jung, der Tochter des Hans Jung, Bürgers und Bäckers zu Leipzig und lebte 21 Jahre mit ihr in friedlicher Ehe, aus der drei Söhne und eine Tochter hervorgingen. 1602 verwundete er sich durch einen unglücklichen Zufall so gefährlich an einem Knie, daß er ein Jahr lang das Bett hüten mußte und lebenslang „claudicans" war.[1]) Während dieses Krankenlagers arbeitete er seine „Chronologia" aus, welche ihm mehrfache Berufungen von Universitäten (Frankfurt a. O., Wittenberg) einbrachte, die er jedoch nicht annahm. „1596 hat er auch das Gesangbuch Lutheri vierstimmig ausgehen lassen, deßgleichen Bicinia vnd Tricinia sacra komponirt vnd letztlich der Jugend zu gut einen Thesaurum latinae lingvae vnd Enchiridion verfertiget vnd in Druck kommen lassen," ebenso eine „neue Bearbeitung der Chronologia vorgenommen und den Teil dieses Werks, welcher sich auf die Chronika selbst bezieht, zu Ende gebracht und gedachte dieses Werk mit der Isagoge Chronologica (Fundamenta der Jahrrechnung) künftigen Sommer zu publiciren, als ein Quartan-Fieber ihn befiel, welches durch anhaltende Hitze in den Paroxismis ihn allmälich außzehrte" . . . „Sonst war sein Vorhaben, wenn gedachtes Werck verfertiget, so wolte er auch in Musicis noch etwas schreiben, dergleichen bisher nie

[1]) Den Vorgang erzählt Jakob Reimann, Versuch einer Einleitung in die Hist. Lit. der Teutschen. Halle 1710. S. 342. vgl. Mus. Wochenbl. 1870. S. 510. Eine andere Version nach Jöcher bei Gerber, N. Lex. I. S. 610—611.

were herfür kommen, damit wollte er beschliessen“ . . . „Seines Lebens vnd Wandels auch Christenthumbs halben, ist er ein ehrlicher auffrichtiger frommer Gottfürchtiger Mann gewesen, ohne falsch vnd Gleißnerey, nüchtern, vnd gar kein amans humorum, wie man insgemein von den Cantoribus zu halten pfleget, auch ein guter Hausvater vnd verstendig zu allen Sachen, wie die wissen, die mit jhm sind vmbgegangen“ . . . „das letzte Wort das ich von jhm gehöret, war daß er sagte, Domino moriar, Ich wil dem Herrn sterben, Vnd das ist also geschehen, am vergangenen Freytag frűe vmb 7 Uhr — den 24. November 1615 — nachdem er gelebet 59 Jahr 9 Monat vnd 2 Tage.[1]) — „Seth Calvisius ist in seiner vollwichtigen Gelehrsamkeit, seiner schlichten Tüchtigkeit, seiner anspruchslosen Bravheit das Ideal eines deutschen Schulmeisters.“ (Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 563). Als Kirchentonsetzer hat er den in seiner Zeit mehr und mehr sich geltend machenden einfachsten Choralsatz im Contrapunctus nota contra notam dadurch in fruchtbarer Weise weitergebildet, daß er die der Melodie untergeordneten andern Stimmen des vierstimmigen Satzes mehr als manche seiner Zeitgenossen berücksichtigte, sie durch sangbare und fließende Führung belebte und selbständiger machte und so, unbeschadet der Einfachheit des Satzes, als lebendigere Glieder des ganzen zur Geltung brachte. Dabei kam ihm seine gründliche Kenntnis der Kirchentonarten, in deren Wesen und Gesetze er tief eingedrungen war, ganz besonders zu statten und seine diesen Tonarten angehörigen Choralsätze sind daher meistenteils Muster eines reinen Satzes. Der Erklärung und genauen Feststellung der Regeln und Gesetze der Kirchentonarten widmete Calvisius als Musiktheoretiker eine ausgezeichnete Thätigkeit; seine bezüglichen, zugleich in gutem Latein geschriebenen Schriften sind daher für das Studium der bereits im Verschwinden begriffenen alten Musiktheorie von großem Werte und hatten schon damals einen außergewöhnlichen Erfolg, indem sie fast alle mehrere Auflagen erlebten. Nicht geringeres Ansehen genossen in jener Zeit seine mathematischen und chronologischen Werke, obwohl er sich in letzteren bisweilen in astrologischen Spekulationen verliert. — Folgendes sind seine hier namhaft zu machenden Kirchenmusikwerke:

1. Hymni sacri latini et germani quorum in illustro ludo qui est Portae ad Salam . . . usus est quatuor vocum . . am Schluß: Erphordiae 1594. — 2. Harmonia Cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesenge vnd geistliche Lieder Dr. Lutheri vnd anderer frommen Christen. Welche inn Christlichen Gemeinen dieser Landen auch sonsten zu singen gebreuchlich, sampt etlichen Hymnis rc. Mit vier Stimmen kontrapunktsweise richtig gesetzt vnd in gute Ordnung zusammengebracht, durch . . . Leipz. 1597. 12⁰. In Verlegung Jacobi Apels, Buchh. 2. Aufl. 1598. 3. 1605. 4. 1612. 8⁰. 622

[1]) Nach der „Leichpredigt . . . beym Begräbnuß . . . Sethi Calvisij . . . durch Vincentium Schmuck den 27. Novembris 1615,“ mitgeteilt Allg. mus. Zeitg. 1870. S. 236 f. Vgl. auch Stallbaum im Progr. der Thomasschule 1843. S. 59 ff. und Oettinger, Bibliogr. biogr. 1850. S. 83.

S. 5. 1622.[1]) — 3. Der Psalter Davids gesangweis, vom Herrn D. Cornelio Beckern seliger verfertiget, jetzo auffs new mit vier Stimmen abgesetzet durch . . . Gedruckt in Leipzig bei Michael Lanzenberger, in Verlegung Jacob Apels, Buchh. 1602. kl. 8°. Ausg. 1616. 1618. 1621 (die 150 Psalmen mit 43 vorgedruckten Melodieen, vierst. Disk. u. A. dem T. u. B. gegenüber. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 220). Außer diesen Choralwerken wurden noch einige kleinere Musikwerke von C. gedruckt, verschiedene andere: Motetten, Hymnen, Psalmen ꝛc. befinden sich im Mskr. auf der Bibl. der Thomasschule zu Leipzig. Aus diesen Werken sind eine Anzahl Tonsätze neu gedruckt, bei Becker u. Billroth, Sammlung von Chorälen. Leipzig 1831. Nr. 1—20. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 62—65, Erk u. Filitz, Vierst. Choralsätze. I. 1845. Nr. 3. 7. 14. 41. 52. 58. 73. 88. 92, v. Tucher, Schatz II. Nr. 50. 238. 448 und Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindeges. I. Nr. 53. 76. 118. II. Nr. 23. 274. III. Nr. 206.

Cancellen (von cancelli, Gitter), **-schiede, -spunde, -ventile.** — Jede Schleifwindlade (Schleiflade) der Orgel ist ihrer Breite (Tiefe) nach durch eingefalzte dünne Holzleisten, die Cancellenschiede heißen, in so viele Fächer geteilt, als die Klaviatur, zu der sie gehört, Tasten hat. Diese Fächer sind die Cancellen (Kammern, Sekrete); sie sind so lang als die Windlade breit oder tief ist, müssen dagegen von der Höhe (Diskant) nach der Tiefe (Baß) in dem Verhältnis breiter werden (einen größeren kubischen Raum bekommen), als die Pfeifen, welche sie zu bedienen haben, größer werden und also mehr Wind bedürfen. Die beiden Flächen der so in Cancellen geteilten Windlade werden nun verschlossen: die obere, auf welcher der Pfeifenstock steht, auf zweierlei Art, entweder durch eine gemeinsame Bedeckung aller Cancellen mittelst der Fundamentaltafel, des Fundamentalbrettes (vgl. den Art.), oder durch Verspundung jeder einzelnen Cancelle mittelst einer dünnen Holzleiste, einem Brettchen, das Cancellenspund heißt und zwischen die obern Kanten der Schiedebrettchen eingepaßt und eingeleimt wird; — die untere, nach dem Windkasten gehende Fläche ebenfalls entweder mittelst einer gemeinsamen Holz- oder Pergamenttafel oder jede Cancelle einzeln durch einen Spund, so daß sie nun einen vollständig geschlossenen Raum darstellt, der, um luftdicht zu sein, mit heißem Leim ausgegossen, oder mit Pergament ausgekleidet wird. Im untern, nach dem Windkasten liegenden Verschluß jeder Cancelle wird dann die Öffnung für den Wind angebracht, die in Bezug auf ihre Größe dem Windbedarf der auf der Cancelle stehenden Pfeifen genau entsprechen muß, und durch das Cancellenventil (vgl. den Art. „Ventil") geöffnet und geschlossen werden kann. — In großen Werken, in denen zahlreiche Stimmen auf eine Windlade zu stehen kommen, deren größerer Wind bedarf eine entsprechend große Cancelle, eine

[1]) Hier findet sich eine Melodie zu „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott" — $\bar{c}$ $\bar{c}$ $\bar{c}$ h g a h $\bar{c}$ — welche Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 361 irrtümlicherweise dem Calvisius zuschreibt, während sie dem 117. Psalm der Reformierten angehört. Vgl. Döring, Choralk. S. 49. 55.

ebensolche Cancellenöffnung und ein dieselbe bedeckendes Ventil bedingt, teilt man, um den der Öffnung des Ventils vom Windkasten her entgegenstehenden Luftdruck abzuschwächen, die große Cancelle in zwei kleinere — Doppelcancelle — mit zwei Ventilen, von denen das eine sich etwas früher öffnet und damit den Luftdruck auf das andere aufhebt. Zum gleichen Zweck werden bisweilen auf eine einfache große Cancelle zwei Ventile — Doppelventile (vgl. den Art.) — gemacht.

Cantus, der Gesang. Von den verschiedenen in der älteren Kirchenmusik gebräuchlichen Zusammensetzungen dieses Wortes sind folgende die für uns wichtigsten:

1. Cantus choralis, Choralgesang, auch Cantus gregorianus, gregorianischer Gesang (vgl. den Art.), der durch den Papst Gregor d. Gr. in der römisch-katholischen Kirche (Cantus romanus) eingeführte, auf den einstimmigen Vokalvortrag und die Kirchentonarten gegründete liturgische Gesang. Er ist ein in freier Deklamation dem liturgischen Worte und dessen sprachlichem Rhythmus sich anschließender Gesang, und es beruht auf einem Mißverständnis, wenn er noch immer so charakterisiert wird, als bewege er sich „in feierlich langsamen Schritten bloß durch die melodischen Haupttöne, die fast alle von gleicher Geltung seien," fort.[1]) Man unterscheidet bei demselben dem vom Priester allein gesungenen Accentus, und dem vom Chore der Kleriker ausgeführten Koncentus. Aus letzterem, dem Gesang des Chores, entwickelte sich der Cantus figuralis oder Cantus mensuralis in musikalisch-taktmäßig, nicht bloß sprach-rhythmisch gemessenen Noten und mehrstimmigem Tonsatz. Über die Übertragung des Namens Choral auf die deutsche evangelische Gemeindeweise vgl. man unten unter „Cantus firmus" und den Art. „Choral".

2. Cantus durus, Cantus ♮ duri, hieß ehemals ein Gesangstück, dem das I. IV. und VII. Hexachord, g a h⁀c d e, im alten Hexachordensystem zu Grunde lag, in dem daher das B-durum (♮, unser h) angewendet wurde, während im Cantus mollis, Cantus b molle, auf Grundlage des III. und VI. Hexachords, f g a⁀b c d, das b molle (♭, unser b) gebraucht und am Schlüssel vorgezeichnet wurde, und beim Cantus naturalis oder Cantus permanens im II. und V. Hexachord, c d e⁀f g a, das kritische b, dieser „diabolus in musica" der mittelalterlichen Musiklehre, gar nicht vorkam.[2])

---

[1]) Vgl. Blied, Was versteht man unter Choral? Euterpe 1877. S. 111—113. „Wenn ein Gesang der freien Deklamation gleichkommt, so ist es der (gregorianische) Choralgesang."

[2]) Tinctoris im Lib. de nat. et propr. tonorum. Cap. II. sagt hierüber: Tres autem sunt proprietates: ♮ durum, per quam in omni loco canitur, cujus clavis est g-ut; natura, per quam in omni loco canitur, cujus clavis est c; b molle, per quam in omni loco canitur, cujus clavis est f. Dicta natura eo quod omnes ejus proprietates voces regulariter fixae manent et stabiles instar naturalium unde quidam: „quod natura dedit et tollit nemo potest." ♭ molle dicitur quare per eam in eo loco cujus

3. Cantus firmus, feststehender, unveränderlicher Gesang, heißt der gregorianische Gesang, sofern er als liturgischer Gesang der katholischen Kirche für alle Zeiten gesetzlich feststeht und nicht geändert werden darf.[1] In besonderer Beziehung nannte man später eine diesem Gesang entnommene Melodie Cantus firmus, wenn sie in einem mehrstimmigen Tonsatz von andern Stimmen kontrapunktisch umwoben wurde. Und weil in diesem Falle die einzelnen Töne der gregorianischen Melodie denen der belebteren kontrapunktierenden Stimmen gegenüber als Noten von gleichem (meist größerem) Zeitwerte erschienen, nannte man den Cantus firmus auch Cantus planus. — In der evangelischen Kirchenmusik wurde die kirchliche Gemeindeweise oder der Choral im Sinne der evangelischen Kirche ganz ebenso zum Cantus firmus und damit zur Grundlage, wie dies der gregorianische in der katholischen ist. Zunächst verwendete ihn in dieser Weise die evangelische Orgelmusik (mit Sam. Scheidt 1624 beginnend und durch Pachelbel und seine Schule bis zu Seb. Bach vorschreitend) und dann die aus ihr sich entwickelnde Bachsche Kirchenkantate und Passionsmusik. Und wenn man den unermeßlich reichen Schatz evangelischer Kirchenmusik an Choralvorspielen, Choralfigurationen, Choralfugen u. s. w. für die Orgel, an Choralchören, Choralmotetten und Choralkantaten für den Kirchenchor überblickt, in welchen Werken allen eine Choralmelodie oder ihre Teile den Cantus firmus bildet, gegen den die andern verwendeten Stimmen in den verschiedensten Formen kontrapunktieren: so wird man dem katholischen Schriftsteller, der da meint, der deutsche evangelische Choral verdiene eigentlich den Namen Choral nicht und würde richtiger und zutreffender deutsches Kirchenlied genannt werden, kaum noch zustimmen wollen.[2])

4. Cantus perfectus hieß in der Theorie der alten Kirchentöne ein Gesang, der die Grenzen seines genau vorgeschriebenen Ambitus ausfüllte; wenn er

clavis est ♭ rotundum canitur, quod quidem fa molle, id est dulce est . . . respectu mi in ipso interdum loco per ♮ duro canendi . . . und Hermann Finck meint: „das Hexachordum molle giebt einen weichen, das naturale einen mittleren, das durum einen harten Klang," — während Simon Brabantius de Quercu, Opusc. mus. 1509, den Namen B-molle von mobilitas, Beweglichkeit, herleitet, indem er sagt: Operae pretium est, latere neminem ♭ ♮ esse duplex: puta b-fa ♮ mi, et dicitur b-fa, b molle, et ♮ mi, ♮ quadrum, ad literarum discrimen. Plerique tamen asserentes et quidem inepte dicunt: b molle ideo dici, quod molle canatur; quamquam ascensu semitonium facit et molle canitur; tamen descensu dure canitur, tonumque constituit et per consequens. . Sed dicitur b-molle a mobilitate, nam moveri potest et ordinari quocumque in loco, in liniis aut in spatiis, secundum cantionis exigentiam.

[1]) Das Antiphonar, in dem Gregor seine Gesänge aufgezeichnet hatte, „wurde bei Sankt Peter am Altare der Apostel mit einer Kette befestigt; es sollte fortan als Regulativ für allen Kirchengesang dienen und jede vorkommende Abweichung nach demselben berichtigt werden." Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. II. S. 45. Blied, a. a. O.

[2]) Vgl. Blied, a. a. O. S. 113 — und dagegen Spitta, Bach I. S. 107 und an vielen andern Stellen.

dies nicht that, sondern oben oder unten einen oder mehrere Töne unbenützt ließ, so nannte man ihn Cantus imperfectus; und wenn er die Grenzen seines Ambitus überschritt, Cantus plusquamperfectus.[1]) — Ein Gesang, der in einem Tonus mixtus sich bewegte, d. h. nicht völlig den Gang eines authentischen oder plagalen Modus einhielt, sondern die Gebiete beider berührte und daher eine Mischung derselben darstellte, wurde Cantus mixtus genannt.[2]) Außerdem wird noch ein Cantus commixtus (vermischter Ton) unterschieden, der dann entsteht, wenn ein Modus in den andern übergeht oder ausweicht.[3]) — Steigt eine Melodie nicht über die Sexte oder fällt nicht unter die Terz, so ist sie weder ausgeprägt authentisch, noch plagal und heißt deßwegen Cantus neutralis. Cantus fictus endlich heißt ein Gesang, der nicht im regulären System seiner Tonart, sondern im transponierten, d. h. in einer Versetzung auf einen andern Grundton, einen Tonus fictus, notiert ist.

Canzone nannten die italienischen Organisten und Orgelkomponisten aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts Orgelsätze, in denen sie damals beliebte Melodieen französischer Chansons — „Canzoni francese," „Canzoni alla Francese" — unter fast stereotyper Festhaltung des charakteristischen Anfangsrhythmus derselben — z. B. — als Themen zu imitatorischen Bildungen verwendeten. Diese Stücke, die anfangs mit der Bezeichnung „per sonar" versehen wurden, um sie von der für Gesang bestimmten Canzone zu unterscheiden, sind als die Anfänge der Fugenform anzusehen, wenn auch der Begriff „Canzone" nicht bedingte, daß sie notwendig fugenartige Anlage haben mußten,[4]) vielmehr fugenartige Bildungen ebenso in den andern Formen damaliger Orgelkomposition, dem „Capriccio", dem „Ricercar", der „Fantasia" vorkommen —
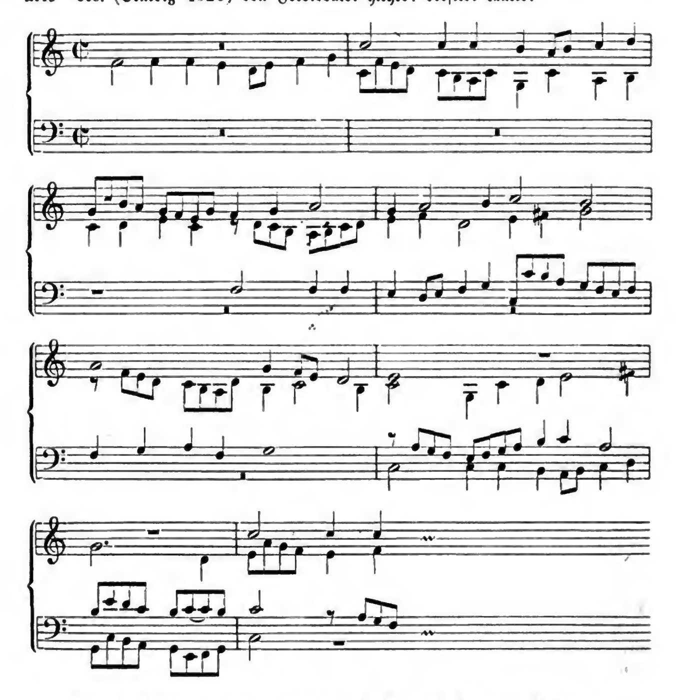
[1]) Als man Luther einst bemerkte, der Choral „Wir glauben all an einen Gott" überschreite die Grenze seines Modus um einen Ton in der Höhe, antwortete er darauf sehr schön: „Freilich will dieser Glaube viel sagen, er singt auch in einem gar hohen Tone." Vgl. Gerber, N. Lex. I. S. 839 und v. Tucher, Schatz II. S. 419.

[2]) Franchinus Gafor, Mus. pract. I. 7. sagt hierüber: Mixtus tonus dicitur si authenticus est quum vel totum gravius sui plagalis attigerit tetrachordum vel duas ejus chordas. Haberl, Magister choralis nennt die Tonart gemischt, wenn sie ihren natürlichen Ambitus um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet.

[3]) Franch. Gafor, a. a. O. lehrt über denselben: Commixtus tonus dicitur si authenticus est, quum in eo species alterius quam sui collateralis disponitur. Sin autem fuerit plagalis, dicitur commixtus, quum alterius quam sui ducis et imparis consonantes continet formas. Vgl. auch Tinctoris, Lib. de nat. et propr. tonorum. Cap. 13: „de commixtione tonorum."

[4]) Prätorius, Synt. mus. III. S. 24 charakterisiert vielmehr die Canzone, indem er sie der Sonate entgegensetzt nur dahin: „daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten art gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich vnd geschwind hindurch passiren."

und nur in einer derselben, der „Toccata" ausgeschlossen sind. Die beiden Gabrieli (Andrea und sein Neffe Giovanni) und die andern venetianischen Orgelmeister führten die Canzone in die Orgelmusik ein, Frescobaldi und sein Schüler Froberger bildeten sie in bedeutsam künstlerischer Weise weiter.[1]) Als Beispiel setzen wir den Anfang einer „Canzona in sesto tono" aus dem Primo libro di Capricci, Canzon francese, e Recercari, fatti sopra diversi sogetti et arie" etc. (Venedig 1626) von Frescobaldi hieher: derselbe lautet:



Von Frescobaldi angeregt, schrieb auch Seb. Bach eine solche Canzone, „in welcher er den italienischen Typus möglichst wahrte, aber doch nicht umhin konnte,

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der. Mus. II. S. 506. III. S. 533 ff. IV. S. 435 ff. und Weitzmann, Gesch. des Klavierspiels. 2. Aufl. 1879. S. 8. 18.

das ganze mit eigenem Geist zu durchdringen. Dem fremdartigen Reize des schönen Stückes wird sich nicht leicht jemand entziehen." Auch ein Alla-Breve D-dur von Bach, das „den italienischen Orgelkomponisten jener Zeit in klar erkennbarer Weise nachgeschaffen" ist,[1]) sowie ähnliche Arbeiten Buxtehudes, Pachelbels[2]) u. a. alten deutschen Orgelkomponisten gehören hieher.

Capriccio, eine alte Form von Orgel- und Klavierstücken, die in der ersten Zeit der Ausbildung eines eigenen Instrumentalstyls entstand und von den Meistern der Venetianischen Schule, von Frescobaldi, Froberger u. a. gepflegt wurde. Prätorius, Synt. mus. II. S. 21 erklärt dieselbe so: Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractieren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lange immemoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es jhme in Sinn kömpt, einfället."

Caspar, Caspari, Casparini, eine Orgelbauerfamilie aus Sorau in der Niederlausitz, die von c. 1600—1720 daselbst existierte und aus der mehrere tüchtige Meister hervorgegangen sind. — Der bedeutendste Angehörige derselben und der berühmteste Orgelbauer Deutschlands und Italiens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Eugen Casparini, war 1624 zu Sorau geboren, erlernte in der Werkstätte seines Vaters die Orgelbaukunst und ging dann, um sich in derselben zu vervollkommnen auf die Wanderschaft. Drei Jahre hielt er sich in Bayern auf und wandte sich 1644 von da nach Italien, wo er in Pavia ein eigenes Geschäft gründete, aus dem zahlreiche ausgezeichnete Orgelwerke für die Kirchen Oberitaliens hervorgingen. Er erlangte solchen Ruf daß ihn der Kaiser Leopold I. nach Wien berief, damit er die dortigen Orgeln repariere, und ihm nach Vollendung dieser Arbeit den Titel eines k. k. Hoforgelbauers verlieh.[3]) Nachdem er 50 Jahre in Pavia gelebt hatte, kehrte er nach Deutschland zurück und übernahm 1697 in hohem Alter noch den Auftrag, eine neue große Orgel für die St. Petri und Paulikirche zu Görlitz[4]) zu bauen. Gemeinschaftlich mit seinem Sohne, Adamo Orazio C., vollendete er 1703 dieses Werk, das zu seiner Zeit eines der berühmtesten in

---

[1]) Vgl. über beide Stücke Spitta, Bach I. S. 419. 420. Die Canzone steht Edition Peters: Instrumentalwerke von Seb. Bach. Bd. VI Cah. 4. Nr. 10, das Alla-Breve das. Bd. V. Cah. 8. Nr. 6.

[2]) Vgl. Spitta, Dietrich Buxtehudes Orgelkompositionen. Bd. I. Nr. 23. 24. S. 118 u. 120, zwei „Canzonetten"; eine Canzone Pachelbels bei Commer, Mus sacra. Bd. I. S. 137.

[3]) Für die kaiserliche Kunstkammer zu Wien soll er ein Positiv von 6 Stimmen gebaut haben, dessen sämtliche Pfeifen von Papier waren. Vgl. Gerber, N. Lex. I. S. 660.

[4]) Diese Orgel mit 57 kl. Stn. auf 3 Man. und Ped. — Prinzipal 32′ im Prospekt — beschrieb Chr. Ludw. Boxberg, Görlitz 1704. Sie enthielt im Prospekt eine Anzahl aus klingenden Pfeifen gebildete Sonnen, die mit einem Chor von Posaunenengeln zusammen die 12fache Mixtur des Pedals enthielten. Vgl. Breslauer Nachr. von berühmten Orgeln. S. 37.

Deutschland war und durch das er den deutschen Orgelbauern lebhafte Anregung zur Vervollkommnung ihrer Kunst gab. C. erfand nicht nur einen Lack, der die Holzpfeifen vor dem Wurmfraß schützte, sondern auch eine neue, außerordentlich praktische Windlade, die auf dem Grundsatze basierend, daß jede Pfeife ihren eigenen Wind direkt aus dem Windkasten erhalten müsse, eine Vereinigung der Schleif- und Kegellade darstellt.[1]) Leider fand diese Windlade, nach welcher der Neffe des Meisters, der sich Caspari nannte, 1705 eine Orgel in der Kirche zu Halbau und 1715 eine solche in der Schloßkirche zu Sorau baute, die beide noch brauchbar sind, sonst keinen Eingang.[2]) — Eugen C. starb hochbetagt am 12. September 1706. Seine bedeutendsten Werke außer der Orgel zu Görlitz sind:

Die Orgel in Santa Giustina zu Padua mit 42 Stn.; — in San Giorgio maggiore zu Venedig mit Prinzipal 32′ im Prospekt; — in Santa Maria Maggiore zu Trient mit 42 Stn.; — in St. Paul zu Epsom in Tirol; — in einem Stifte zu Brixen[3]) — u. a.

Sein schon genannter Sohn war um 1670 zu Padua geboren und starb um 1745 in Schlesien; er arbeitete anfangs gemeinschaftlich mit dem Vater, später allein und machte seinem Namen durch den Bau mehrerer größerer Werke für schlesische Kirchen alle Ehre. — Dessen Sohn, Johann Gottlob C. setzte das Geschäft fort, ohne sich jedoch auf der Höhe des Rufes seiner Vorfahren erhalten zu können.

Castendorfer, Stephan, einer der ältesten unter den noch bekannten deutschen Orgelbauern, der 1425 zu Breslau geboren war, und 1466 in der Stadtkirche zu Nördlingen eine neue Orgel baute. Vgl. Forkel, Gesch. der Mus. II. S. 725. — Eine weitere Orgel, die er 1483 im Dom zu Erfurt aufstellte und bei der seine Söhne Kaspar, Melchior und Michael, die nachmals das väterliche Geschäft fortsetzten, seine Mitarbeiter waren, versah er als einer der ersten in Deutschland mit einem Pedal. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 111, der „Dingzeddel und Brief“ über den Bau dieser Orgel selbst gelesen.

Cavaillé-Coll, ist die Firma der gegenwärtig bedeutendsten Orgelbauwerkstätte in Frankreich. — Der erste Orgelbauer der Familie Cavaillé war der Dominikanermönch Joseph Cavaillé zu Toulouse, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dort lebte und mehrere Orgeln erbaut hat. Sein Neffe und Schüler Jean-Pierre Cavaillé war um 1740 geboren und arbeitete von 1762 an meist zu Barcelona in Spanien, wo er auch um 1815 starb. — Dessen Sohn,

[1]) Vgl. die Angaben über die Konstruktion dieser Windlade bei Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 7 — sowie unsre Art. „Kegellade“, „Schleiflade“ und „Windlade“.

[2]) Dagegen hat der französische Orgelbauer Jos. Merklin in der Orgel von Saint-Eugène zu Paris 1854 dieselbe unter dem Namen „Système à pistons pour l'introduction directe du vent dans les tuyaux“ wieder verwendet. Vgl. H. J. Ply, La Facture moderne. Lyon, 1880. S. 197.

[3]) Diese hat Printz, Satyr. Komponist. 1694. III. S. 223 verzeichnet.

Dominique Hyacinthe Cavaillé-Coll, war 1771 zu Toulouse geboren und hatte den Orgelbau in der Werkstätte seines Vaters erlernt. Er ging schon 1788 nach Spanien und baute daselbst mehrere größere Orgelwerke: zu Puicerda, Barcelona, Vich u. a. O. in Catalonien und Navarra. 1806 kehrte er nach Frankreich zurück und etablierte sich zu Montpellier; doch ging er 1816 nochmals nach Spanien und arbeitete noch 6 Jahre in Catalonien. Erst 1823 ließ er sich endgiltig in Nîmes nieder und führte daselbst noch verschiedene größere Orgelbauten aus. Die späteren Jahre seines Lebens verbrachte er bei seinem Sohne in Paris, wo er im Juni 1862 in hohem Alter starb. — Dieser sein Sohn, der Begründer und berühmt gewordene Leiter des Pariser Etablissements ist: Aristide Cavaillé-Coll, geboren am 2. Februar 1811 zu Montpellier und in der Werkstätte seines Vaters, in der er schon von seinem elften Jahr an arbeitete, zum Orgelbauer gebildet. Dem erst Achtzehnjährigen konnte der Vater bereits die Leitung eines größeren Umbaues der Orgel in der Kathedrale zu Lerida in Spanien übertragen, eine Arbeit, die er 1829--1831 in gelungenster Weise durchführte. Von 1831 ab lebte er einige Zeit zu Toulouse, und kam dann im September 1833 nach Paris, wo ihm einige Jahre später der Bau einer großen Orgel für die Kathedrale zu Saint-Denis übertragen wurde, den er bis 1841 ausführte und mit dem er seinen Ruf begründete. Eine Reihe großer Orgelwerke für Paris und andere Städte Frankreichs, für Belgien, England, Amerika und Australien folgten und trugen seinen Namen durch die Welt.[1]) — Cavaillé-Coll hat als der weitaus hervorragendste Orgelbaumeister Frankreichs und begabt mit allzeit thätigem Erfindungsgeist und großem technischem Geschick in der Ausführung, die Eigentümlichkeiten der französischen Schule des Orgelbaus bis zum Extrem ausgebildet. Von jeher war dem französischen Orgelbau ein realistischer Zug eigen, der sich besonders in der Vorliebe für die Zungenstimmen äußerte und dem die Franzosen um so ungehinderter folgen konnten, je weniger sie durch Rücksichten auf den kirchlichen Zweck und die kirchliche Würde der Orgel gebunden waren. Diesem nationalen Zuge folgend, ist Cavaillé-Coll auf Abwege geraten und hat die Grenzen, die der Orgel als kirchlichem Instrument gesteckt sind, überschritten und dieselbe zum Konzertinstrument ausgebildet. Über dem Streben nach naturalistischer Ausbildung des Klanggepräges der einzelnen Stimmen, besonders der Zungenstimmen zu sogenannten „Régistres harmoniques“, ist ihm der echte Orgelton (seine Werke haben in ihrem Gesamtton mehr den Charakter einer Blechmusik), — über der Sucht nach vielseitigster Ausdrucksfähigkeit der Stimmen-Kombinationen, der kirchliche Charakter der Orgel fast abhanden gekommen[2]) und es

[1]) Ein Verzeichnis von über 300 seiner Werke sehe man bei Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 171—76.

[2]) Nicht nur die hinsichtlich der Bestimmung der Orgel als Kircheninstrument strengeren deutschen Orgelbauverständigen sprechen sich gegen die von Cavaillé-Coll eingeschlagene Richtung aus, vgl. Sering, Euterpe 1879. S. 119, schon längst haben dies auch die französischen

muß überdies die komplizierte Mechanik seiner neueren Werke, wie trefflich sie immer gearbeitet sein mag, gerechtfertigten Zweifel in Bezug auf ihre Dauerhaftigkeit wecken. — Von seinen bedeutendsten Werken nennen wir:

1. Die Orgel der Kathedrale von Saint-Denis. 66 kl. Stn. 4510 Pfeifen, 4 Man. und Ped. 9 Kollektivtritte. 21. Sept. 1841 eingeweiht. Vgl. L'Orgue de l'église royale de Saint-Denis etc. par Adrien de la Fage. Paris 1845. — 2. Die Orgel von Saint-Sulpice in Paris. 100 Stn. 118 Registerzüge, 6706 Pfeifen. 20 Kollektivtritte. 5 Man. u. Ped. 1862 vollendet, für 163000 Fr. Vgl. Etude sur l'Orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture de l'Orgue moderne, Par l'Abbé Lamazou, Paris 1864. A. Hesse, Euterpe 1862. S. 110—111. — 3. Die Orgel von Saint-Vincent-de-Paul in Paris. Vgl. Töpfer, Orgelbau. Teil II. S. 1029—1043. — 4. Die Orgel der Madelainekirche in Paris. 48 Stn. 14 Kollektivzüge; 4 Man. u. Ped. — 5. Die Orgel von Saint-Eugène in Paris. — 6. Die Orgel von Saint-Roche in Paris. — 7. Die Orgel in der Town-Hall zu Sheffield in England. Vgl. La grand Orgue de la nouvelle Salle de Concert de Sheffield etc. Paris 1874. — 8. Das Projekt einer Riesenorgel für die Peterskirche zu Rom. Vgl. Projet d'Orgue monumental pour la basilique de Saint-Pierre de Rome. Bruxelles 1875. 9. Die Orgel des Industriepalastes zu Amsterdam 1876. 46 kl. Stn., 19 Nebenzüge. Vgl. die angeführte Schrift von Philbert. — Folgende Schriften über Orgelbau sind von ihm erschienen: 1. Etudes experimentales sur les tuyaux d'orgue. Mémoire 1849. — 2. De l'Orgue et de son architecture. 1856. 2. Aufl. 1872. — Auch bei Töpfer a. a. O. I. S. 504—511 finden sich Mitteilungen von ihm.

-chörig, bezeichnet mit Zahlwörtern, wie ein-, zwei- (oder doppel-), drei- u. s. w. chörig, zusammengesetzt:

a) bei Chorgesangwerken die Anzahl der selbständigen (realen) Chöre aus denen sie bestehen und nach denen der Gesangkörper (die Chorsänger, Choristen) zu deren Ausführung zu gruppieren ist. Vereinzelte Versuche mehrchöriger Sätze hatten alte Meister des polyphonen Vokalstiles, wie Antonius Brumel und Adrian Willaert frühe schon gewagt; aber erst nachdem dieser Stil in Palestrina „seine Vollendung und schönste Verklärung" erreicht hatte, trat das Bestreben, durch Häufung der Mittel, die Vorgänger an Wirkung zu überbieten, unter den Tonsetzern allgemeiner hervor, und führte zu jenen Riesenwerken „a quattro a sei e otto chori reali," die nach Antimo Liberatis Zeugnis „con istupore di tutta Roma" aufgeführt wurden und als deren Hauptvertreter Paolo Agostini (1593—1629), Orazio Benevoli (1602—1672) und Antonio Maria Abbatini (1595—1677) gelten können.[1])

gethan; vgl. was Daujau schon 1846 in der Revue de la Musique religieuse. II. 11. S. 384—389 schrieb.

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. d. Mus. II. Vorr. S. XVII. u. IV. S. 104—120. „Jetzt begann die Zeit der (falschen) Rechnung, die doppelte und dreifache Zahl der Kunstmittel, welche in einfacher Anwendung sich so herrlich bewährt hatten, werde doppelte und dreifache Wirkung hervorbringen."

Auch die Tonsetzer der evangelischen Kirche verwendeten für ihre Festgesänge gerne reichere Kunstmittel, gingen jedoch kaum über den Doppelchor hinaus, wie z. B. Eccard (Preuß. Festlieder), Mich. Prätorius (Mus. Sion.), Hammerschmidt, Joh. Christoph Bach (Motette „Ich lasse dich nicht“) u. a., und nur Seb. Bach türmt in der Einleitung zur Matthäuspassion den Riesenbau von zwei Orchestern und drei Chören übereinander auf. Neuere Versuche in mehrchöriger Komposition, wie z. B. die 16stimmigen Messen von Fasch und Grell stehen ziemlich vereinzelt da; dagegen hat Mendelssohn mit seinen doppelchörigen Kirchenstücken (Psalmen, Sprüchen u. s. w. für den Domchor in Berlin) schöne Wirkungen erzielt.

b) bei den gemischten Stimmen der Orgel, nach dem Sprachgebrauch der älteren Orgelbauer, die Anzahl der Pfeifen, die bei einer solchen Stimme, wenn eine Taste niedergedrückt wird, gleichzeitig erklingen. So liest man in der alten Disposition der berühmten Orgel zu Harlem z. B. „Mixtur 6, 8, 10 Chor,“ „Echo Kornett 4 Chor“, „Scharf 6 u. 8 Chor“ u. s. w., und auch Antony, Geschichtl. Darstellung der Orgel. 1832. S. 188 hat diese Bezeichnung in der Disposition der Domorgel zu Münster noch beibehalten; in neueren Werken ist sie dagegen allgemein durch „— fach“ (vgl. den Art., sowie die Art. „Gemischte Stimmen“ und „Mixtur“) ersetzt.

c) beim Klavier, durch wie viele im Einklang gestimmte Saiten jeder Ton einer angeschlagenen Taste erzeugt wird — beim modernen Flügel ist die obere Partie bis etwa zum großen E oder Es dreichörig, weiter nach der Tiefe hin zweichörig, die tiefsten Töne einchörig — und endlich bei andern Saiteninstrumenten, wie viele verschieden gestimmte Saiten ein solches hat; so ist z. B. die Violine mit ihren vier Saiten vierchörig.

Chor, Chorgesang in der evangelischen Kirche. Das Wort Chor, vom griechischen Choros, die im Kreis oder Halbkreis aufgestellte Menge, Schar, bezeichnet nach seiner Grundbedeutung etwas Rundes überhaupt und davon abgeleitet, eine Runde, eine Vereinigung von Sängern und Tänzern, die im antiken Theater im Halbkreis aufgestellt wurden und deshalb Chor hießen.[1]) Jetzt wird dieses Wort in der Musik noch in folgenden Beziehungen angewandt.

1. Einen Chor nennt man eine nach bestimmten musikalischen Rücksichten geordnete Vereinigung von Stimmen, sowohl Gesangs- als Instrumentalstimmen, zur gemeinschaftlichen Aufführung eines Musikstücks. Schon bei den ältesten Kulturvölkern finden sich solche Vereinigungen von Sängern, die bei religiösen und volkstümlichen Festlichkeiten gemeinsame Gesänge ausführten, und namentlich die Juden

[1]) Eine andere Ableitung des Wortes Chor giebt Isidorus; darnach würde es vom lateinischen corona, Krone abstammen, da in den altchristlichen Kirchen der Sängerchor so um den Altar aufgestellt war, daß er gleichsam einen Kranz, eine Krone, corona circumstantium, um denselben bildete. Vgl. Mag. Lor. Albrecht, Beiträge zur Historie der Musik, in Marpurgs krit. Briefen über die Tonkunst. Bd. III. Berl. 1764. 130. Brief. S. 9 ff.

hatten in ihrem Tempel einen ausgebildeten Chorgesang mit festangestelltem Sängerchor.[1]) Auch bei den Griechen und Römern stand der Chorgesang in Blüte, und von ihnen ging er in den Gottesdienst der christlichen Kirche über, in welcher frühe schon Spuren von Kirchengesangschören sich finden (vgl. die Art. „Antiphonie", „Kantor, Kantorat"). Während aber bis ins 10. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung die Gesänge, welche von diesen Chören ausgeführt wurden, nur einstimmig waren, und daher dem, was wir nach heutigen Begriffen einen Chor nennen, nicht entsprachen, bildete sich von da ab der mehrstimmige Chorgesang aus (das Organum, um die Zeit des Hucbald v. Saint-Amand, 840—930, Discantus und Fauxbourdon), der die Einführung der Mensuralmusik (Franco v. Cöln, im letzten Viertel des 12., oder am Anfang des 13. Jahrh.) notwendig bedingte, und sich in der Folge durch die Ausbildung des Kontrapunkts (von Joannes de Muris um 1330 zuerst gelehrt) zu vollkommener Polyphonie unter den Händen der großen niederländischen Meister zur Figuralmusik entwickelte, die als reine Gesangsmusik durch Palestrina und seine Schule ihre höchste Blüte erreichte und ihrem musikalischen Wesen nach unverändert auch in die evangelische Kirche des ersten Jahrhunderts der Reformation herübergenommen wurde. Der ausführende Gesangskörper aber, der in der katholischen Kirche von jeher der mit priesterlichen Charakter ausgestattete klerikale Chor gewesen war, verwandelte sich in der evangelischen in den Schülerchor, neben dem jedoch auch andere Vereinigungen, teils an einzelnen Fürstenhöfen aus berufsmäßigen Sängern und Musikern zur Pflege des Chorgesangs gebildet wurden, teils als Dilettantengesellschaften zum gleichen Zweck freiwillig zusammentraten und unter dem Namen „Kantoreien" bekannt wurden. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts veranlaßte zunächst die Entstehung der Oper, noch viel mehr aber die Ausbildung der Instrumentalmusik überhaupt und der Orgelmusik im besondern, das gänzliche Zurücktreten der polyphonen, auf das Tonsystem der alten Kirchentonarten gegründeten Vokalmusik und die Bildung eines wesentlich neuen Gesangstils. Dieser neue Stil, der auf der Grundlage der instrumentalen Musikformen und der modernen Tonalität erwuchs, wurde auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik durch die Bachsche Kirchenkantate und Passionsmusik, auf dem Gebiete der Konzertmusik aber durch das Händelsche Oratorium rasch auf die Höhe seiner Entwickelung geführt. Die Oratorienchöre Händels und des ihm (namentlich in seiner „Schöpfung") nachstrebenden Haydn waren es dann auch, die dem ausführenden Chorgesang nach und nach eine durchaus veränderte Gestalt gaben. Denn, während die ältere Vokalmusik des 16. Jahrhunderts sich mit einer sehr schwachen, öfters nur einfachen Besetzung der Chorstimmen begnügte,[2])

[1]) Nach 1. Chron. 26 organisierte David den musikalischen Tempeldienst indem er 24 Klassen von Sängern und Instrumentalisten aus den Leviten bestellte. Bei der Tempelweihe des Salomo fand nach 2. Chron. 5 eine große musikalische Feier statt.

[2]) Palmer, Evang. Hymn. S. 367 kennt Landstädte, in denen alte Stiftungen für den Kirchenchor bestehen, bei welchen nur auf einen Sopran, einen Alt u. s. w. gerechnet ist. Vgl. auch Ehlert, Deutsche Rundschau. 1880. Okt. S. 74.

einer Besetzung, die uns jetzt als durchaus unzureichend erscheint, die aber bis tief ins 18. Jahrhundert hinein im allgemeinen üblich blieb: veranlaßte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Aufführung der Oratorien Händels zuerst in England die Bildung großer Chorgesangvereine. Sie fanden in Deutschland bald Nachahmung, wo von 1810 an große Musikfeste in Gang kamen, die überallhin zur Pflege der großen Formen der begleiteten Chormusik anregten und Chorvereine in allen größeren und selbst in vielen kleineren Städten ins Leben riefen, die durch ihre Anzahl nicht nur, sondern auch durch ihre Leistungsfähigkeit von hervorragender Bedeutung für die öffentliche Musikpflege der Neuzeit geworden sind.[1])

Die in der modernen Musikpraxis zur Verwendung kommenden Chorgattungen sind: der gemischte Chor, aus Sopran, Alt, Tenor und Baß als Chorstimmen bestehend, und die älteste nicht nur, sondern auch die naturgemäßeste und künstlerisch wertvollste aller Chorformen. Denn der gemischte Chor vereinigt die weicheren und sinnlicheren melodischen Klänge der Frauenstimme mit der Fülle, Kraft und Tiefe der Männerstimmen und erreicht dadurch einen Umfang, Vollklang und Reichtum der Tonfarben wie keine andere Chorform; und weil in der Kirche nur das relativ Vollkommenste zu Gehör kommen soll, so ist der gemischte Chor auch der einzig wahre Kirchenchor. Über weit beschränktere Mittel verfügt der Männerchor; und wenn er auch innert seiner enggezogenen Grenzen durch die ihm eigene Rundung und männliche Kraft des Ausdrucks mächtig und ergreifend zu wirken vermag, so ist doch seine Färbung zu überwiegend dunkel und eintönig, und seine enge Lage der Stimmen macht eine künstlerisch freie polyphone Stimmführung fast illusorisch und benimmt ihm überdies die Klarheit und Durchsichtigkeit des Klanges in hohem Grade. Diese Mängel aber lassen den Männerchor für den kirchlichen Chordienst nur wenig und nur in Ausnahmefällen brauchbar erscheinen, obwohl schon die alten Meister kirchlicher Tonkunst mehrfach Stücke für diese Stimmenverbindung („Ad aequales") geschrieben haben — und auch, neuerdings eine Menge Kompositionen und Arrangements für dieselbe gefertigt wurden. An Umfang noch etwas beschränkter und von weit weniger Tonfülle ist der Frauenchor, der daher, obwohl er mit ihm verwandt ist, an künstlerischem Werte dem Männerchor bedeutend nachsteht, und überdies für den kirchlichen Chorgesang kaum in Betracht kommt. Wichtiger ist in dieser Hinsicht der Knabenchor, der als Schülerchor häufig für den kirchlichen Chordienst verwendet wird. Seine Zusammensetzung aus Knabenstimmen mit ihrem herberen, energisch durchdringenden und völlig leidenschaftslosen Klang, geben ihm einen eigentümlichen, vom Frauenchor wesentlich verschiedenen Charakter, vermöge dessen er für die Kirchenmusik wohl geeignet erscheint. Wie gerne man dies aber zugeben und weitergehend auch da noch beistimmen mag, wo gesagt wird, daß selbst

[1]) Vgl. Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. Deutsche Rundschau, 1882. 7. Heft. April. S. 113.

„dem einstimmigen Schülerchor mit Orgelbegleitung eine recht erquickliche Macht beiwohne:"[1]) das darf nicht vergessen werden, daß der Schülerchor allein in der Kirche doch nur Notbehelf ist, und daß er seine richtigste Verwendung als Sopran und Alt im gemischten Chor findet. Die Stimmenanzahl (Besetzung) des Chores ist selbstverständlich je nach den Umständen verschieden; doch sollte eine Chorstimme auch beim kleinsten Chore mit mindestens 3—4 Sängern besetzt sein, wenn noch eine wirkliche Chorwirkung erzielt werden will. Stark besetzte Chöre, oder gar Massenchöre, wie sie z. B. in England öfters zusammen wirken, verlangen ein entsprechendes Lokal, wenn ihre Klangmasse wirklich in gewünschter Weise zur Entfaltung kommen und sich nicht selbst erdrücken soll.

2. Als einen Chor bezeichnet man ferner jedes mehrstimmige Gesangstück, das zur Aufführung durch einen Sängerchor bestimmt ist, im Gegensatz zu den Sologesangsformen, die von einem oder mehreren Solosängern ausgeführt werden. Bezüglich der in der Chorkomposition verwendeten Anzahl von Chorstimmen ist der vierstimmige Chor der gewöhnliche und normale, wenn auch neben demselben namentlich von den Meistern des 16. Jahrhunderts der fünf- und sechsstimmige Chor mit viel Liebe und hoher Kunst gepflegt wurde. Über mehrchörige Stücke vgl. den Art. „-chörig". — Es ist die Aufgabe jedes Chorgesangwerkes, einen musikalisch-ideellen Inhalt zu verarbeiten und zum künstlerisch schönen Ausdruck zu bringen, der nicht ein persönlich subjektiver ist, nicht nur ein Individuum, sondern eine Menge, ein ganzes versammeltes Volk, das momentan mit allen seinen Gliedern unter dem Einfluß eines und desselben Eindrucks steht, in einer im allgemeinen übereinstimmenden Weise bewegt.[2]) Ein Chor aber, der in der evangelischen Kirche der gottesdienstlichen Feier der Gemeinde dienen und z. B. ihre gemeindliche Festfreude, wenn diese sich zu einer Höhe steigert, auf der sie notwendig einen künstlerisch geordneten Ausdruck verlangt, aussprechen soll, hat seinen aus dem Kern und Centrum des Eindrucks, unter dem die Gemeinde steht, geschöpften musikalischen Inhalt so zu verarbeiten, daß die Festfreude in einer Weise zur Aussprache gelangt, die für alle welche die eben versammelte Gemeinde bilden, gültig und repräsentativ ist. Dies bedingt aber einerseits ein Auseinandertreten des Chores in die von der Natur gegebenen Chorstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, weil nur dadurch die verschiedenen Altersstufen und Geschlechter, aus denen die Gemeinde zusammengesetzt ist, ihre Vertretung finden; andrerseits und trotz dieser Verschiedenheit der einzelnen

[1]) Vgl. Herold, Liturg. Vesper zur Lutherfeier. 1883. S. 4, sowie die schönen Worte Ehlerts, a. a. O. S. 75, bezüglich der Verwendung von Knabenstimmen in Bachscher Kirchenmusik.

[2]) Weiteres über die ästhetische Bedeutung des Chores im allgemeinen, die Wahl des Textes, die musikalische Anlage ꝛc. vgl. man z. B. bei v. Dommer, Musik. Lex. 1867. S. 152 f. A. B. Marx, Kompositionslehre. 1857. III. S. 442 ff. Kocher, Die Tonkunst in der Kirche. 1823 u. a.

Stimmen, trotz ihrer Individualisierung durch die charakteristische und melodisch selbständige Führung, die sie in jedem gutgearbeiteten Chore zeigen, auch ein Zusammenschließen derselben zur Gemeinsamkeit des Ausdrucks eines sie alle bewegenden Hauptgedankens, der jeweilen der Gedanke der Gemeinde als solcher ist und sie deshalb auch als Gemeinde zeigt. Diese „Mannigfaltigkeit in der Einheit und Einheit in der Mannigfaltigkeit aber, die eben die christliche Gemeinschaft des Glaubens konstituiert" gelangt — wie mächtig immer ein Chor auch durch den Reichtum seiner Harmonie, oder durch die Energie seines Rhythmus allein zu wirken vermag, — doch nur in einem Stil zur künstlerisch vollkommensten Erscheinung: im polyphonen, und in dessen ausgebildetster Form, der Fuge.[1]) Der fugierte Stil ist darum vor allem der für kirchliche Chormusik wesentliche: in ihm entfaltet sich das Stimmenleben auf das reichste und selbständigste, die Chorstimme wird zur „idealen Person, die ihr eigenes Leben und Wesen, ihren eigentümlichen Charakter, ihre individuelle Gefühls- und Ausdrucksweise hat;" aber sie stellt sich damit willig in den Dienst der Gemeinsamkeit und arbeitet vereint mit den andern Stimmen nur im Hinblick auf ein Ziel, die Durchführung des Hauptgedankens, dessen Wirkung dadurch bedeutsamer und mächtiger wird. Der Hauptgedanke oder cantus firmus für ein Chormusikstück der evangelischen Kirche aber kann und soll nirgends anders hergenommen werden, als aus dem Gemeindechoral, und die stilgemäßeste Chorform derselben ist darum der Choralchor in seinen mannigfachen Gebilden als freier Chor mit Choral, als Choralfiguration und als Choralfuge. Wie die alten Meister der katholischen Kirchenmusik den cantus firmus ihrer Werke aus dem Gregorianischen Gesang nahmen,[2]) so soll in der evangelischen Kirche „der Choral, den die Gemeinde einfach als Volksmelodie singt, von der höheren Kunst zum Grundgedanken für ihre freieren und reicheren Gebilde gemacht werden. Mag das Ganze ein noch so belebtes Tonwerk sein, dieser cantus firmus giebt ihm die jedem erkennbare evangelisch-kirchliche Signatur."

3. Chor in örtlicher Bedeutung genommen heißt endlich der an der Ostseite unsrer Kirchengebäude gelegene, halbrunde, um einige Stufen über den Boden des Schiffes erhöhte und von demselben durch den Lettner getrennte Raum, in dessen Mitte in katholischen Kirchen der Hochaltar steht und an dessen Wänden die Sitze des

[1]) Schön sagt Palmer, Ev. Hymnol. 1865. S. 354 f. hierüber: „Wir erkennen in der Form der Fuge etwas Symbolisches, was sie dem Gottesdienst so besonders adäquat macht. Wenn im Messias der Chor beginnt und sich ausbreitet: „durch seine Wunden sind wir geheilet," da ists, als ob sich alles, was Odem hat, als ob aller Welt Zungen sich herandrängten, um ihr Bekenntnis in Buße und Glauben unter dem Kreuze des Erlösers niederzulegen; bald von dieser, bald von jener Seite kommt ein Häuflein heran, das auch wie Paulus nichts weiter zu wissen sich rühmt, als Christum den Gekreuzigten."

[2]) Vgl. Proske, Musica divina. Tom. I. Vorr. S. XXVI: „Der liturgische Gesang-Kodex ist gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik; aus ihr müssen die Perikopen für den echten Kirchenstil entnommen werden."

Klerus (die Chorstühle der Chorherren) angebracht sind. In diesem Raume fand der Sängerchor, der im katholischen Ritus mit priesterlichem Charakter bekleidet und nichts als ein erweiterter Kreis des Klerus ist, seinen richtigen Aufstellungsplatz, und auch die zu seiner Begleitung bestimmte Chororgel, gleichsam nur das von der Hauptorgel genommene und als früheres Portativ getrennt aufgestellte Rückpositiv, folgte ihm naturgemäß hierher. Durchaus anders aber mußte sich die Sache in der evangelischen Kirche gestalten, als die dieser eigentümliche Kirchenmusik sich herauszubilden anfing. Denn fürs erste ist der evangelische Kirchenchor nicht mehr ein klerikales, sondern ein aus der Gemeinde hervorgehendes und der Gemeinde zugehöriges Institut, und daher aus andern, nemlich aus Laienelementen (Knaben-, später auch Frauenstimmen und Adjuvanten) zusammengesetzt, für die der Chorraum nicht mehr der entsprechende Aufstellungsplatz war; fürs andere ist die evangelische Kirchenmusik auf einer durchaus neuen Grundlage erwachsen, nemlich aus der Orgelmusik, und daher nimmt in ihr die Orgel, sowohl begleitend als selbständig eingreifend, eine hervorragende Stelle ein, und auch der Chor vermag seiner Aufgabe nur in Gemeinschaft mit ihr und auf sie sich stützend vollständig zu genügen, muß also notwendig auch in ihrer Nähe aufgestellt sein. Zwar machten diese principiellen Gesichtspunkte für anderweite Aufstellung des Chores im ersten Jahrhundert der Reformation sich noch weniger geltend, als der praktische, daß der Chor, da er den Gemeindegesang begleiten sollte, notwendig im Raum der Gemeinde, und in diesem Raume an hervorragender, der Tonentfaltung möglichst günstiger Stelle aufgestellt werden mußte. So kam er denn auf den Orgelchor, den Raum auf der westlichen, dem eigentlichen Chor gegenüber, über dem Haupteingang der Kirche liegenden Empore, auf der die Orgel steht, und erhielt hier seinen Platz vor und neben der Orgel. Nun ist es aber eine alte Klage, daß in den meisten Kirchen der Orgelchor zu klein und für die zweckmäßige Aufstellung eines nur einigermaßen bedeutenden Gesangchores nicht geräumig genug sei. In älteren Kirchengebäuden rührt dies daher, daß, wie schon oben bemerkt wurde, nach älterer Praxis die Gesangchöre nur klein waren, und daß als später diese Chöre bis auf spärliche Reste ganz eingingen, ein Platzbedürfnis kaum noch vorhanden war. Jetzt aber macht sich dasselbe mehr und mehr wieder geltend, und man ist auch vielfach bestrebt, ihm zu genügen. Wenn gleichwohl auch heute noch öfters vergessen wird, bei Neubauten und Aufstellung neuer Orgelwerke für den Gesangchor einen entsprechenden Raum vor der Orgel herzurichten, so beweist dies, daß man noch nicht immer dessen Bedeutung für den evangelischen Kultus zu würdigen versteht.[1]) Die Anforderungen an einen zweckentsprechenden Orgelchor

[1]) Ein Aufsatz, „Der Chorgesang im evangel. Gottesdienst“, Ev. Kirchenzeitg. 1867. Heft 3. 4. bemerkt treffend: „Die Bedeutung des Singchores ist unsern Gemeinden so fremd geworden, daß man oft nicht einmal daran denkt, ihm den nötigen Platz auf dem Chorraum der Orgel auszusondern und zu sichern. Man baut die größten Orgeln, kaum aber läßt man vor denselben noch einen schmalen Raum übrig, wo die Schulkinder in einer oder zwei Reihen stehen

dürften dahin zu präcisieren sein, daß er vor allem genügend Platz für einen der jeweilen in Frage kommenden Kirche entsprechend großen Chor (und event. ein Orchester) habe, daß dieser Platz ein richtiges Verhältnis seiner Breite zur Tiefe zeige, mit Rücksicht auf Tonentwicklung und darauf, daß alle Sänger den Dirigenten sehen können, terassenförmig aufsteige und mit Sitzen, die ohne Rücklehne sein können, versehen sei.[1]) Einige weitere hieher gehörige Punkte, wie die Aufstellung des Spieltisches mit Rücksicht auf den Gesangchor, und die Bedeutung und Einrichtung des Rückpositivs für die Begleitung des Chors vgl. man in den Art. „Rückpositiv" und „Spieltisch."

Nach diesen Bemerkungen über Chor und Chorgesang im allgemeinen bleibt nun noch einiges den evangelischen Kirchenchor im besondern Betreffende zu erörtern übrig. Zwar der Hauptpunkt: Idee und Stellung dieses Chores im Gesamtorganismus der evangelischen Kirchenmusik wird naturgemäß einer Erörterung im Zusammenhang für den Art. „Kirchenmusik" vorzubehalten sein; dagegen sind hier noch zwei andere, mehr praktische Punkte ins Auge zu fassen: das Personal, aus dem ein solcher Chor gebildet werden, und der Singstoff, den derselbe sich zu eigen machen und in der Kirche ausführen soll, oder: wer soll singen? und: was soll gesungen werden?

1. Das Personal des evangelischen Kirchenchores bildete seinem Hauptkontingente nach von jeher der Schülerchor der höheren, mit der Kirche in engem Verbande stehenden Schulen. Nun ist zwar neuerdings allen Ernstes in Frage gestellt worden, ob die Kirche überhaupt ein Recht habe, die Jugend gegen deren Interesse und Entwicklungsbedürfnis in ihren Dienst zu nehmen.[2]) Allein dieses Recht steht unbestreitbar fest: die Jugend der Gemeinde wird durch die Taufe in die Kirche aufgenommen, und durch das Katechumenat vorbereitet, das Leben der Kirche mitzuleben; sie hat also auch den Beruf, bei einer der wichtigsten Äußerungen dieses Lebens, dem Kirchengesang, sich zu beteiligen und dadurch ihre Zugehörigkeit zur kirchlichen Gemeinschaft zu bethätigen.[3]) Es ist dies für sie auch ganz natur-

können, geschweige denn, daß man für die ordnungsmäßige Aufstellung eines mehrstimmigen Singchors Sorge trüge. — Vgl. auch Reinh. Succo, Allg. mus Zeitg. 1869. S. 59. — Wenn in solchem Falle R. Schlecht bei Mendel, Mus. Lex. II. S. 430 vorschlägt, den Sängerchor einfach wieder an seinen ursprünglichen Platz im eigentlichen Chor oder Presbyterium zu verlegen, so wäre dies nur für den katholischen Chor in seiner früheren Zusammensetzung, nicht aber für den evangelischen zweckmäßig.

[1]) Vgl. Succo, Die neu zu erbauende Orgel der Thomaskirche in Berlin. a. a. O. S. 59. 60 u. S. 69. 70.

[2]) Vgl. Kirchmann, Naturforderungen an Erziehung und Unterricht. Mit Vorwort von Diesterweg. Oldenb. 1851.

[3]) Wie das Recht der Kirche auf die Jugend aus Taufe und Katechumenat abzuleiten ist, vgl. man bei Palmer, Evang. Katechetik. 4. Aufl. 1856. S. 49 ff. S. 521—25 u. S. 575—77.

gemäß, denn — wie schon der alte Kantor zu Joachimsthal, Nikolaus Herman, meint — „das junge Volck ist von natur zu singen geneigt," der Jugend ist die Gabe und Lust des Gesanges vor andern gegeben. Und die Praxis hielt es daher immer für selbstverständlich, die Schuljugend für den Kirchengesang zu bilden und in Anspruch zu nehmen. Musik- und Gesangunterricht wurden in den Gelehrtenschulen der Reformations- und deren Folgezeit mit demselben Eifer betrieben, wie der Unterricht in den beiden Hauptlehrgegenständen, welche man damals kannte: Religion und Latein; denn es lag im Sinne der Zeit, daß „die jugent soll vnd muß inn der Musica . . . erzogen werden," wie Luther in der Vorrede zu Walthers Chorgesangbüchlein von 1524 sagt. Und wenn auch dieser Musikunterricht zunächst den Selbstzweck verfolgte, Sänger und Musiker zu bilden, weil eigene Musikschulen noch nicht existierten: so galt er doch nicht minder auch als Vehikel der religiösen Übung und Unterweisung. Die für den evangelischen Kirchenchor in Betracht kommenden Verhältnisse lagen daher damals im allgemeinen so, wie sie etwa in den Bestimmungen der Braunschweigischen Kirchenordnung von 1528[1]) zu Tage treten. Da wird bestimmt: „der Kantoren sonderlich Amt ist, daß sie alle Kinder groß und klein, gelehrt und ungelehrt singen lehren gemeinen Gesang, deutsch und lateinisch (d. h. liturgischen Gesang und wohl auch den Gemeindechoral), dazu auch in Figurativis nicht allein nach der Gewohnheit (d. h. mechanisch, nach dem Gehör) sondern mit der Zeit künstlich, daß die Kinder lernen verstehen die Voces, Claves und was mehr gehört zu solcher Musica" — das war der Musikunterricht in der Schule, noch ohne Rücksicht auf die Kirche. Auch die weitere Bestimmung: „an jedem Wochentage, morgens um acht, abends um zwei Uhr sollen die Kantoren mit den Schülern zur Kirche gehen, wo sie Antiphonien und Psalmen singen, und früh eine lateinische Lektion aus dem neuen, abends aus dem alten Testament lesen," galt einer Übung, die zunächst noch nicht kirchlichen Zwecken, sondern der „Jugend zur Lehre und zur Memorie" dienen und sie gewöhnen sollte, „zur h. Schrift schier mit spielen zu gehen." Gleichwohl sollte dies alles schließlich doch auch der Kirchenmusik zugute kommen: „der Kantor in jeglicher Schule soll einrichten eine Kantorei, daß er könne singen in Figurativis zu etlichen Zeiten in der Kirche, da seine Schule ist, oder auch in andern Kirchen, so die Prediger und das Volk in derselben es

[1]) Wir folgen, um diese Verhältnisse zu veranschaulichen, gerade dieser K.-O., weil sie „an sich und wegen ihres Einflusses auf die Gesetzgebung andrer Kirchen eines der wichtigsten Dokumente für die Geschichte der deutschen Kirchenreformation" ist, und weil sie „nicht bloß eine Zusammenstellung gesetzlicher Anordnungen enthält, sondern eine im einzelnen ausgeführte und motivierte Schilderung des Lebens der evangelischen Gemeinde giebt, wie es auf Grund des wieder gewonnenen Evangeliums im Anschluß an die gegebenen Zustände und aus denselben heraus sich gestalten sollte." Vgl. Vogt, Joh. Bugenhagen Pomeranus. Leben und ausgew. Schriften. Elberfeld, 1867. S. 280—304. Jäger, Die Bedeutung der älteren Bugenhagenschen K.-OO. für die Entwicklung der deutschen Kirche und Kultur. Theol. Stud. u. Krit. 1853. I. S. 457 ff.

wollten gerne haben;" nur sollte dabei „alles mäßig und geschickt gehalten werden, dem anderen Studio unschädlich und immerhin dienlich."[1]) Auf dem Grunde solcher oder ähnlicher Bestimmungen eingerichtete Schülerchöre bestanden an allen Lateinschulen bis herab in die kleineren Städte, und um ihnen einen Stamm musikalisch begabter junger Leute zu sichern, wurden bei größeren und günstiger gestellten Schulen Alumneen für solche errichtet und durch Stiftungen ausgestattet. Bei den unleugbaren Vorteilen, die solche Chöre in ihrer festen Organisation und ihrer regelmäßigen, unter dem Scepter einer straffen Schuldisciplin stehenden Musik- und Gesangsübung hatten, ist es erklärlich, daß die größeren und günstiger gestellten unter denselben bei tüchtiger Leitung eine Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit erreichten, die es möglich machte, daß z. B. für den Chor der Schulpforte eine so großartige Sammlung kirchlicher Chorwerke angelegt werden konnte, wie Bodenschatz Florilegium portense, oder daß Seb. Bach mit dem Thomanerchor in Leipzig seine gewaltigen Kirchenstücke aufzuführen vermochte, wie mangelhaft wir uns deren Darstellung auch denken mögen. Aber diesen Vorteilen standen auch wesentliche Mängel gegenüber: schon der Umstand, daß ihr Personalbestand mit jedem Schuljahre wechselte, mußte auf ihre Leistungsfähigkeit bedeutend drücken; noch mehr aber der, daß sie für Tenor und Baß Jünglinge als Sänger verwenden mußten, deren Stimmen in einem Alter bis zu 18 und 20 Jahren kaum schon die nötige Reife hatten, und die, wenn diese Reife nach und nach eintrat und die Stimmen anfingen brauchbarer zu werden, Schule und Chor verließen.[2]) Und diese Mängel machen es ebenso erklärlich, warum die große Mehrzahl der Schulchöre über einen Zustand nicht hinauskam, der ihre Thätigkeit in der Kirche immerhin nur als „ein unvollkommen Werk" erscheinen ließ, und „dessen Mangelhaftigkeit an sich schon verhindern mußte, daß mittelst des Chorgesanges eine selbständige protestantische Kirchenmusik" sich bilden konnte.[3])

---

[1]) Daß diese Erinnerung nicht immer überflüssig war, beweist eine Auslassung Nikolaus Hermans in der Vorrede zu seinen „Historien von der Sündflut" 1563, wo er klagt: „zu dem, so wurden die armen Knaben mit dem singen dermassen beschwert, vnd gepeiniget, daß man von einem Fest zu dem andern, kaum zeit gnug haben kunde, die Gesenge anzurichten vnd zu vbersingen, wenn man gleich in der Schul sonst nichts zu leren vnd zu lernen bedurfft hette. Vnd musten offt die Knaben bey nechtlicher zeit in einer Metten, inn dem kalten Winter drey gantzer Seigerstunden aneinander in der Kirchen erfriesen, das mancher sein lebenlang ein Kröpel vnnd vngesunder Mensch sein mußte." Vgl. Wackernagel, K.-L. 1841. S. 821.

[2]) Solche Übelstände machen sich heute noch fühlbar: so schreibt z. B. Moritz Hauptmann 25. Okt. 1861 mit Bezug auf den Thomanerchor in Leipzig, der bekanntlich von jeher zu den angesehensten Schülerchören zählte und sich sein Ansehen bis zur Gegenwart zu bewahren gewußt hat: „. . . Das ist eben . . . ein mageres Jahr. Teils fehlt es an Sängern, namentlich Tenoren, teils an Präfekten, wie das bei so wandelbaren Chören nicht anders einzurichten ist." Vgl. Allg. mus. Zeitg. 1868. S. 231.

[3]) Wenn v Lilienkron, Über den Chorgesang in der evang. Kirche. Deutsche Zeit- und Streitfragen. IX. Heft 144. S. 27 u. 28 den Schulchören im 16. Jahrh. eine „durchschnitt-

Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann dann ihr Verfall, als dessen nächste Ursache zwar ihre eigene „Wandelbarkeit“ und dadurch immer mehr sinkende Leistungsfähigkeit zu betrachten ist, der aber auch einen tieferliegenden Grund in dem Wandel der Schul- und musikalischen Verhältnisse überhaupt, und den tiefstliegenden in dem Mangel an innerer Entwicklung und Erfahrung für das, was sie singen mußten, hatte. Rasch gingen sie vollständig in Trümmer und nur spärliche Reste der Schülerchöre sind bis auf unsre Zeit gekommen; so hat die Gegenwart auf diesem Gebiete von Grund auf neu zu bauen, und sie hat bereits auch Hand ans Werk gelegt. Einzelne Kirchenchöre auf neuer Grundlage mit festangestellten und besoldeten Sängern (Knabenstimmen für Sopran und Alt, Männerstimmen für Tenor und Baß) sind nach dem Muster des seit vierzig Jahren bestehenden Domchors in Berlin (vgl. den Art.) schon länger da und dort errichtet worden und in Wirksamkeit; aber sie verdanken die Möglichkeit ihres Bestehens entweder nur der Municifenz eines Fürsten, oder sie sind ein Vorrecht einzelner Stadtgemeinden, die über die nötigen Unterhaltungsmittel verfügen; und wie Treffliches mehrere derselben auch leisten, wie anregend sie in ihrem Kreise gewirkt haben: um nach ihrem Muster und auf ihrer allerdings vollständig sichern Grundlage in einer größeren Anzahl, oder gar in allen Gemeinden der evangelischen Kirche Chöre zu errichten, dazu fehlen die Mittel, die materiellen nicht nur, sondern auch die geistigen, künstlerischen. Von Bedeutung für die ganze Kirche dagegen verspricht ein in neuester Zeit gemachter Versuch werden zu wollen, Dilettantenvereine für den kirchlichen Chorgesang zu bilden. In Württemberg 1877 begonnen,[1]) hat derselbe sofort solchen Anklang gefunden, daß in rascher Folge eine größere Anzahl von Einzelvereinen in Württemberg, Hessen, Baden und der Pfalz entstanden sind und sich zunächst zu Landesvereinen verbunden haben, aus denen dann 1881 ein „Evangelischer Kirchengesangverein für Südwestdeutschland“ gebildet wurde, der sich bereits 1883 zu einem „Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland“ erweitert hat. Als seine Aufgabe bezeichnet es dieser Verein, „durch die Pflege des kirchlichen Chorgesangs den evangelischen Gemeindegesang zu heben und hiedurch zur Förderung des kirchlichen Lebens der evangelischen Gemeinde mitzuwirken,“ oder wie es präciser schon Dr. J. P. Lange in den Statuten des Kirchengesangvereins Zürich 1842

liche technische Ausbildung“ beilegt, die „bis zum Vortrag der schwierigsten Musiken“ reichte, so hat er wohl etwas zu rosig gemalt, wir glauben, der Sup. Dr. Rehfeld in Stralsund hat das Richtigere getroffen, wenn er deren „durchschnittliche“ Leistungen als „ein unvollkommen Werk“ bezeichnet. Vgl. Euterpe 1883. S. 160.

[1]) Einen Kirchengesangverein, der nach Idee und Einrichtung den neuen Vereinen völlig gleich war, hatte übrigens schon anfangs der vierziger Jahre Dr. J. P. Lange in Zürich gegründet. Die Statuten und die Sammlung der Gesangstücke („Gesangbuch für kirchliche Chöre“. Zürich, Meyer u. Zeller. 6 Hefte) liegen gedruckt vor. Vgl. Lange, Kirchenliederbuch. 1843. Vorr. S. VII. Ob Pfr. Dr. Köstlin dem Vorbilde dieses älteren Vereins bewußt oder unbewußt folgte, vermag ich nicht zu sagen.

ausgesprochen hat: „einen ausgebildeten Chor für den evangelischen Gemeindegottesdienst darzustellen, der bezweckt, einerseits den allgemeinen Choralgesang durch geförderte Teilnahme zu heben, andrerseits durch den Vortrag höherer Kirchengesänge den Gottesdienst zu bereichern.“ Nun ist es sicherlich schon als eine wesentliche Errungenschaft dieser Vereine zu achten, daß sie zeigen, wie überall ein zahlreiches Personal vorhanden und willig ist, sich in den Dienst des kirchlichen Chorgesangs zu stellen; ob mit diesem Personal und auf dem eingeschlagenen Wege das hohe und schöne Ziel, der evangelischen Kirche den Schmuck des Kunstgesanges wieder zu geben, erreicht werden wird: das läßt sich bei der Neuheit der Sache zur Stunde noch nicht voraussehen. Darauf aber darf wohl jetzt schon hingedeutet werden, daß dies Ziel nicht durch äußere Einrichtungen, wie die den weltlichen Dilettantenvereinen (Männergesangvereinen) nachgebildete Vereinsorganisation,[1]) oder durch Einführung liturgischer Formen[2]) zu erreichen ist, sondern einzig und allein auf dem allerdings etwas mühevolleren Wege einer gründlichen Gesangsbildung, die den neuerrichteten Chören zu vermitteln ist, um sie nach und nach zu künstlerischer Leistungsfähigkeit zu erziehen. Ihre stetig wachsende Leistungsfähigkeit birgt sicherlich allein auch das Geheimnis, einerseits ihrem Bestande Dauer zu geben, und andrerseits ihnen die Pforten der Kirche weit zu öffnen und ihnen in derselben eine entsprechende Stellung zu gewinnen.[3]) Um aber solche Leistungsfähigkeit zu erreichen, dazu sind

---

[1]) Selbst mit Herübernahme der Gesangfeste, die jetzt freilich „Kirchengesangfeste“ heißen, aber nicht einmal die Anhängsel der Fahnen und Guirlanden, der Festessen und Toaste und — der nachfolgenden phrasenreichen Zeitungsreferate abgestreift haben, so daß man unwillkürlich an den Gegensatz zu jenem „Wässerlein Siloah, das stille gehet“ und zu dem Prophetenwort erinnert wird, nach welchem man des Knechtes Jehovah „Stimme nicht hören wird auf den Gassen.“

[2]) Auf welche Abwege dies führen kann, mag ein Citat, das allerdings nur einen speziellen Fall betrifft, beweisen. Die „Deutsche Rundschau“. 1883. Nov. Heft 2. S. 206 schreibt: „Das Äußerste aber in dieser Richtung (nemlich Luther nach der Weise der Heiligen zu ehren) leistet Nr. 18 des Organs für geistliche Musik, die Zeitschrift „Hallelujah“, indem sie eine liturgische Andacht für den 31. Oktober oder 11. November 1883 in Form einer Heiligenmesse für Martin Luther darbietet. Liturg, Gemeinde und Chor wechseln da ab im Preise der Reformation und dazwischen werden Abschnitte aus Luthers Leben verlesen, so wie an den katholischen Heiligentagen ein Abschnitt aus der Legende des betreffenden Patrons. Das seltsame Schriftstück ist schlechtweg „Köstlin“ unterzeichnet, womit Pfarrer Köstlin in Friedberg gemeint ist. Dr. Martinus aber würde sich im Grabe umwenden, wenn er hörte, daß man in seiner Kirche nunmehr statt des lautern Gottesworts im Gottesdienst der Gemeinde Stücke aus dem Leben „des alten Madensacks“ vorlesen will.“

[3]) Das hat der K.-G.-V. zu Darmstadt richtig erkannt und die Sache an der Wurzel gefaßt, indem er eine Chorschule für Knaben einrichtete, auf die er mit Recht stolz sein darf. Vgl. Zimmer, Die evang. Kirchenges.-Ver. 1882. S. 14—16. Ob es dagegen der Sache förderlich ist, wenn man den vorderhand noch weise zuwartenden Kirchenbehörden in so herben Worten den Sack gleichsam vor die Füße wirft, wie dies neuestens in der Euterpe 1884. Nr. 1. S. 8 geschehen ist, wird etwas zweifelhaft sein.

vor allem Dirigenten und Gesanglehrer nötig, die mit den Erfordernissen und Mitteln künstlerischer Stimmbildung und Chorleitung von Grund aus vertraut und dadurch befähigt sind, das vorhandene rohe Stimmmaterial der Chöre so zu schulen, daß diese für den musikalischen Dienst der Kirche brauchbar werden. Wenn es aber wahr ist, „daß die große Masse der Lehrer und Kantoren, ja selbst der meisten Musiker, die als Musiklehrer in das Getriebe des modernen Musiklebens eingreifen, keine Ahnung von der Technik und Methode kunstmäßiger Stimmbildung und Chorschulung und keine Gelegenheit haben, sich selbst für diese Aufgabe vorzubereiten" (v. Liliencron): so ist klar, daß auch in dieser Richtung noch ein schön Stück Arbeit zu thun ist,[1]) mag man nun die Bildung der nötigen Anzahl tüchtiger Chorregenten mittelst so umfassender Vorkehrungen und Neueinrichtungen anstreben, wie sie v. Liliencron geplant hat,[2]) oder aber, da die Verwirklichung dieses Planes doch wohl noch im weiten Felde ist, den einfacheren Weg zweckentsprechender Veranstaltungen an den Lehrerseminarien als zum Ziele führend erachten.

2. Fragen wir nun noch nach dem Stoff, an dem sich der evangelische Kirchenchor bethätigen, was er in der Kirche singen soll, so kann die einfache Antwort auf diese Frage nur die sein: er soll evangelische Kirchenmusik singen. Was aber evangelische Kirchenmusik sei, ist eine zweite Frage, die ungleich schwieriger zu beantworten ist. Wir werden sie an anderem Orte — im Art. „Kirchenmusik" — eingehend zu prüfen haben; hier konstatieren wir nur, daß sie bis heute verschieden beantwortet wird. Während die einen auch in der evangelischen Kirche das Schema der katholischen Messe mit ihren fünf feststehenden (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) und drei wechselnden (Introitus, Graduale, Offertorium) Texten festgehalten und vom Chore musikalisch oder liturgisch (gregorianisch) gesungen wissen wollen, verwerfen die andern dies als katholisierend und lassen als evangelisch nur die Musik gelten, die auf der Grundlage des protestan-
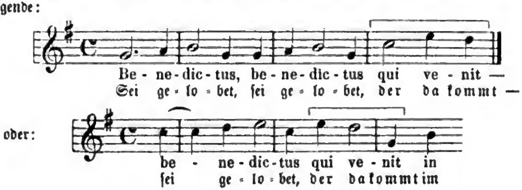
---

[1]) Andre nehmen die Sache freilich leichter; so meint z. B. Zimmer a. a. O. S. 54 „wo ein musikalischer und zugleich energischer Mann zu finden ist, der die Direktion übernehmen könnte, da ist die Basis für einen K.-G.-V. gegeben. Ein solcher Dirigent braucht durchaus nicht Musiker vom Fach zu sein. Wo nur musikalische Befähigung und guter, fester Wille vorhanden ist, läßt sich die nötige Direktionskunst bald erwerben." (?!) Man brauche nur das „erprobte Handbuch" „Fr. Zimmer, Der praktische Gesangvereins-Dirigent (Quedlinburg, Vieweg)" zu studieren.

[2]) Vgl. seine schon angeführte Schrift „Über den Chorgesang in der evang. Kirche." 1881. S. 33—37. Er will den „großen Konservatorien eine Reihe von Provinzialmusikschulen an die Seite stellen und dergestalt unterordnen, daß die in der Centralanstalt entwickelte und geübte wahre Methode des Chorgesangs sich in ihnen fortsetzt und sich zugleich aus dem Kreise der Musiker vom Fach auf die allgemeinen Musikkreise und durch sie dann vor allem auch in die Kirche überträgt." Die Hauptaufgabe der Provinzialinstitute müsse die Pflege der Musik im Volke sein, die Chorgesangsklassen den eigentlichen Kern dieser Anstalten bilden, und sie in organische Verbindung mit den Schullehrerseminarien gebracht werden, u. s. w.

tischen Chorals, der Gemeindeweise aufgebaut ist. Die evangelische Kirche bildete sich eben in der Zeit, „da die spezifisch katholische polyphone Vokalmusik ihre höchste Blüte erlebte. Man wird nicht erwarten dürfen, daß es ihr gegenüber einer Kunsterscheinung von so erstaunlicher Vollendung sofort gelungen sei, eine lebenskräftige neue Kunst zu schaffen. Aber es lag dies auch nicht in ihrer Absicht; nicht als Gegensatz zur katholischen Kirche wollte sie sich angesehen wissen, sondern nur als eine geläuterte Form derselben auf gleicher Grundlage. Daher war die Kunst, die Luther liebte, und deren Verwendung beim Gottesdienste er empfahl, im allgemeinen dieselbe, mit der sich auch der katholische Kultus schmückte" — die Messe und Motette. Aber der evangelische Gottesdienst, der nun nicht mehr klerikale Handlung, sondern gemeindliche Feier war, verlangte in seinem musikalischen Teile notwendig die Aufnahme eines ganz neuen Elements: des volksmäßigen Liedes, das von der ganzen Gemeinde gesungen werden konnte. Zwar auch dieses neue Element wurde zunächst dem Schema der Messe einverleibt: an Stelle der lateinischen Meßtexte sang man entsprechende deutsche Lieder; von Anfang machte es sich aber auch selbständig geltend, erlangte als Predigtlied seine eigene Stellung und veranlaßte schon im ersten Jahrhundert der Reformation auch „beim mehrstimmigen Gesang gewisse Neubildungen, die sich von den Kunstformen der katholischen Kirche als etwas Besonderes abhoben." Seine volle Bedeutung aber erlangte der evangelische Choral erst im 17. Jahrhundert, als sich auf seiner Grundlage die neue, spezifisch evangelische Kirchenmusik zu bilden begann. Zunächst die Orgelkunst fand in ihm „jenes Naturelement, jenen lautern, unverfälschten Inhalt, den ihr der gregorianische Gesang nicht hatte geben können, weil er seinem ganzen auf den einstimmigen Vokalvortrag und die alte Tonalität gegründeten Wesen nach einer reicheren Entfaltung im neuen Tonsystem widerstrebte, der sie nun aber stärkend nach allen Richtungen durchdrang." Und aus der Orgelmusik und ihren auf dem Choral ruhenden Formen erwuchs nun ebenso auch die evangelische Chormusik in den Formen des Choralchors, des figurierten und fugierten Chorals, der Choralmotette, um in der Bachschen Choralkantate und Passionsmusik die Höhe ihrer Entwicklung zu erreichen. — So sind es also zwei überreich gefüllte Schatzkammern kirchlicher Musik, die dem evangelischen Kirchenchor offen stehen und aus denen er seinen Singstoff zu schöpfen hat: die Meßmusik und die Motette der katholischen Kirche einer-, und die aus dem Gemeindechoral hervorgegangene Chormusik der evangelischen Kirche andrerseits. Wo nun, wie in verschiedenen norddeutschen Landes- und Provinzialkirchen eine Altarliturgie nach Luthers und der ihm folgenden Kirchenordnungen Weise sich erhalten hat, der Hauptgottesdienst der Gesamtheit seiner Anordnung nach also eine Messe darstellt, und in den Gemeinden eine solche Anhänglichkeit an diese altgewohnte Form sich zeigt, wie dies beim norddeutschen Bürger- und Bauernstande vielfach wirklich der Fall ist; oder wo man, wie in Preußen und Bayern die alte Liturgie in neuen Agenden wieder hergestellt hat: da ist dem Chor sein

Singstoff bestimmt vorgeschrieben; da hat er im Festgottesdienst mit Abendmahl die fünf, event. acht Sätze der musikalischen Messe, und im gewöhnlichen Gottesdienst die drei Sätze der Missa brevis, der sogenannten „protestantischen Messe“ (das Kyrie, Gloria und Credo) an der betreffenden Stelle der Liturgie auszuführen. Daß er dabei die Schätze der alten polyphonen katholischen Kirchenmusik, auf deren Höhepunkt Palestrinas Name leuchtet, in erster Linie berücksichtige, ist durchaus gerechtfertigt, wenn er auch die Meßmusiken protestantischer Tonsetzer nicht darüber zu vergessen braucht. Und wenn in solchem Falle ein Kirchenchor nach dem Vorgange des Berliner Domchors es erreichte, „den ganzen breiten Strom der herrlichsten und erhabensten Kunstschöpfungen dreier Jahrhunderte aus der katholischen Kirche in die unsrige herüberzuleiten;“ wenn er damit zugleich den evangelischen Tonsetzern „eine der größten und fruchtbarsten Aufgaben zurückgiebt, die der Musik überhaupt gestellt werden können,“ und sie endlich noch veranlaßt, „auch diesen Teil der Kirchenmusik nach protestantischer Art auf dem Grunde des Chorals aufzubauen:“ da hätte er gewiß seine hohe künstlerische Mission erfüllt, und keinem Unbefangenen würde es beikommen, ihm etwa katholisierende Tendenzen unterlegen zu wollen, da ja die Musik an sich keine Dogmatik kennt und die in Frage kommenden Texte so allgemein biblisch-kirchlichen Inhalt haben, daß sie auch jedem evangelischen Christen von Jugend auf bekannt und geläufig sind. Der letztere Umstand ermöglicht es auch, die betreffenden Werke mit ihren lateinischen Texten, also ganz im Original aufzuführen, ohne erst eine deutsche Übersetzung unterlegen zu müssen, die nicht selten ebensowenig mit der Musik, als mit der Sprache der deutschen Bibel stimmt.[1])

[1]) Zwar meint Dr. H. A. Köstlin, Euterpe 1884. S. 8: „Warnen möchten wir vor der Aufnahme von Gesängen in lateinischer Sprache Luther hat sie zwar zugelassen, ja befürwortet, weil es eben zu seiner Zeit fast keine andre liturgische Musik gab, als die römische in lateinischer Sprache. Es ist aber das hervorstechende Merkmal und Princip evangelischen Gottesdienstes, daß er in der Muttersprache gehalten werde und daß jedes Element und Wort des Gottesdienstes den schlichten Laien zugänglich und verständlich sei.“ — Es ist dies ganz richtig, nur darf es hinsichtlich der Chormusik nicht auch auf Kosten der Kunst und des guten Geschmacks verlangt werden. Nehmen wir aber z. B. die „Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch.“ 2. Heft, „herausgegeben vom Evang. K.-G.-V. für Hessen“ zur Hand, wo verschiedene Stücke mit dem lateinischen Originaltext und unterlegter deutscher Übersetzung gegeben sind, so finden wir gleich in Nr. 2, einem Benediktus von Orlandus Lassus, Stellen wie folgende:



Wesentlich anders freilich gestaltet sich die Sache des Chorgesanges in mehreren süddeutschen Landeskirchen, wie in der württembergischen, der badischen und der unierten Kirche der Pfalz. Sie haben die liturgischen Formen ihres Gottesdienstes von Anfang an auf das Allereinfachste beschränkt und sich in diese Einfachheit ebenso eingelebt, wie andre Kirchen in ihre reicheren Formen. Daher mußte noch neuerdings z. B. die württembergische Kirchenregierung dem Verlangen nach Einführung einer erweiterten Liturgie entgegenhalten: „daß die Eigenart des evangelischen Volkes in Württemberg, wie sie auch in der Geschichte des kirchlichen Lebens sich dargestellt habe, einer solchen Form des öffentlichen Gottesdienstes nicht günstig, daß vielmehr zu fürchten sei, die reichere Liturgisierung des Hauptgottesdienstes und die Verlegung der Liturgie in den Altar, möchte mindestens einem Teile der Gemeindeglieder den für alle geordneten Gottesdienst fremder machen."[1]) Nun giebt es allerdings nicht wenige, die dieser Einfachheit keine geschichtliche Berechtigung zugestehen, sie als einen Abfall von Luthers Ordnung ansehen, und dessen Autorität allein für die andere Form, das Meßschema, in Anspruch nehmen. Allein abgesehen davon, daß durch die Einführung des kirchlichen Volksgesanges eben doch das Wesen der Liturgie der evangelischen Kirche von Grund aus geändert wurde, und daß die Reformatoren, wenn sie sich dessen auch noch nicht voll bewußt waren, es doch fühlten und andern Formenbildungen Raum lassen wollten:[2]) die Thatsache einer andern Form des Gottes-

---

und müssen fragen: wer kann die bezeichneten Stellen mit der deutschen Textunterlage singen? Und wie in musikalischer Hinsicht steht die Sache vielfach in sprachlicher: es ist noch das geringste, daß hier der Musik wegen übersetzt ist „Sei gelobet", oder anderwärts „Hochgelobt sei", während es in der deutschen Bibel eben heißt: „Gelobet sei, der da kommt" — aber man sehe im gleichen Heft z. B. unter Nr. 14 die Übersetzung des „Ecce quomodo moritur" des Gallus, oder unter Nr. 7 die des „Christus factus est" von Anerio, und frage sich, ob der, dem Jes. 57, 1. 2 und Phil. 2, 8. 9 der deutschen Bibel geläufig ist, solche Übersetzung singen kann. — Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß das „Crux fidelis", das. Nr. 8, in der evang. Kirche, weder mit dem lateinischen Originaltext, noch mit der deutschen Übersetzung gesungen werden kann, weil dem evangelischen Christen das Kreuz unter dem Bilde eines Baumes mit Laub und Blüten und Früchten nicht geläufig ist, sondern nur unter dem des „Kreuzesstammes", und weil in der evangelischen Kirche nicht das Kreuz als solches, oder gar die „teuren Nägel" angesungen werden, sondern allein das Lamm, das erwürget ist, Preis und Ehre und Macht zu nehmen würdig ist.

[1]) Vgl. den Synodalbescheid vom 12. Juli 1870 bei Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 486—87. Anm. 2. — Grüneisen, Die evang. Gottesdienstordnung in den oberdeutschen Landen. Stuttg. 1856. S. 24 ff.

[2]) Wenn Luther in der „Deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes. Wittenb. 1526" sagt: „Mit den Festen . . . muß es gehen wie bisher, lateinisch (d. h. das Meßschema ist beizubehalten), biß man teutsch Gesang genug dazu hat. Denn dis werk ist im Anheben, darumb ist noch nit alles bereit, was dazu gehört . . .", so kann man das „muß es gehen wie bisher" zwar wohl als absolut bindend für alle Zeit auffassen, aber auch ebenso gut mit Bezug auf das „biß man teutsch Gesang genug dazu hat" als Übergangsbestimmung, die der künftigen Entwicklung allen Raum läßt. Und die mit ängstlicher Genauigkeit bei-

dienstes in den süddeutschen Landeskirchen ist einmal gegeben, und die betreffenden Kirchenchöre haben sich derselben einfach zu fügen. Es ist nicht ihr Beruf, auf die Einführung liturgischer Formen zu dringen; sie haben vielmehr ihre künstlerische Aufgabe in einer andern Richtung zu suchen. „Die erste Sphäre der Bethätigung dieser Chöre ist das Gesangbuch der Gemeinde.“ Und schon hier auf dem Gebiete des Gemeindegesangs erwächst ihnen eine schöne Aufgabe, eine Aufgabe der übrigens auch die Chöre solcher Landeskirchen, die eine Altarliturgie haben, kaum werden vorbeigehen dürfen.[1]) Da kann der Chor zunächst durch sein Miteinstimmen in den Choral der Gemeinde, den diesem so oft vorgeworfenen schleppenden und trägen Gang heben, ihn frischer und sicherer machen, eingeschlichene Fehler verbessern, unschöne Varianten beseitigen, wertvolle Melodien, die in Vergessenheit geraten sind, dem Gemeindegesang nach und nach wieder zurückgeben. Da kann er ferner einzelne Strophen desselben Liedes abwechselnd mit der Gemeinde singen, um dieser zu zeigen, wie der Choral gesungen werden muß, damit seine musikalische Schönheit und religiöse Tiefe zur Erscheinung komme; oder er kann z. B. im Festgottesdienst mit dem Gemeindechoral einen zweiten passenden Choral kombinieren,[2]) und denselben, je nach dem im einzelnen Falle gegebenen „Maße der Kraft zu leisten, aber auch dem Maße der Kraft zu fassen,“ in einfacherem oder kunstmäßigerem Satze singen, um ihn der Gemeinde auch im Schmucke der Kunst vorzuführen. Hier wäre dann auch der Ort, wo die alten Choralsätze jeglichen Grades der Schwierigkeit, bis zu Joh. Eccards fünfstimmigen Chorchorälen, die richtige Verwendung finden, wo der vielumstrittene rhythmische Choral, und endlich Seb. Bachs wunderbar reiche Choralharmonisierungen in die Gemeinde der Gegenwart herein klingen könnten. — Auch wenn der Chor dann weiter in die Sphäre höherer Kirchenmusik vorschreitet und das ihm eignende künstlerische Gebiet betritt, läßt sich die Verbindung mit dem Gemeindegesang in angemessenster Weise festhalten. Oder sollte es nicht ein schöner Schmuck des Festgottesdienstes in einer evangelischen Kirche sein, wenn etwa am Adventsfest nach einem entsprechenden Orgelvorspiel der Chor die Worte des Festevangeliums: „Saget der Tochter Zion, siehe dein König kommt zu dir ꝛc.“ in

---

gesetzten Vorbehalte, „daß mans brauchen mag wie man wil, es ist hie kain gesetz, sunder jederman frey“ in den Straßburger Kirchen- und G.-BB. der ersten Zeit, vgl. Wackernagel, K.-L. 1841. S. 789—91, die Auslassungen Thomas Müntzers (freilich eines vielleicht nicht ganz unverdächtigen Zeugen) in der Vorrede zu seiner „Deutsch Euangelische Mésße“. Alstedt 1524, vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 541—42, u. a. bestärken in dieser Auffassung.

[1]) Wie dies auch der Organist Hauschildt zu Gettorf in Schleswig-Holstein in „Die Aufgabe der evang. K.-G.-V.“ bei Zimmer, a. a. O. S. 45 mit besonderem Nachdruck hervorhebt.

[2]) Wie bei Lange, Kirchenliederbuch. 1843. S. 72 unter Nr. 78 ein Beispiel aus dem Rheinisch-Westf. G.-B. S. 43 steht; da wird für das Weihnachtsfest F. A. Krummachers „Empor zu Gott mein Lobgesang“ als Chorchoral mit C. C. Sturms „Vom Grab an dem wir wallen“ als Gemeindelied so verbunden, daß Strophe um Strophe beider abwechselnd von Chor und Gemeinde gesungen werden.

einem je nach seinen Kräften einfacher oder höher gehaltenen Chorstück vortragen, die Gemeinde aber (oder der Chor selbst) demselben einen Festchoral („Wie soll ich dich empfangen“ oder „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“) folgen ließe; wenn dann nach einer Überleitung durch die Orgel die Predigt mit ihrer Umrahmung durch das Predigtlied sich anschlösse, und zum Schluß wieder der Chor die Worte des Evangeliums: „Hosianna dem Sohne Davids ꝛc.“ in seiner Weise ausführte, die Gemeinde mit einem zweiten Festchoral („Hosianna Davids Sohn“ oder „Gott sei Dank in aller Welt“) nachfolgte, und ein Nachspiel der Orgel die Feier beendigte?[1]) Auf diesem Wege fortschreitend und die wachsende Empfänglichkeit der Gemeinde vorausgesetzt, ist dann auch bei dieser Form des Gottesdienstes sicher der Raum vorhanden für jegliche weitere Darbietung des Chores, für den figurierten Choral, die Choralmotette, die freie Motette, und endlich für das Höchste seines Stoffkreises und der evangelischen Kirchenmusik überhaupt: die Bachsche Kirchenkantate.

Auf welchem Wege nun die evangelische Kirche dahin gelangen mag, beim Aufbau ihres Kultus auch den Schmuck einer Chormusik von künstlerischem Werte und kirchlich-liturgischer Bedeutsamkeit wieder allgemein verwerten zu können: dazu kommen wird sie, denn es muß für das Sehnen vieler der Besten unter unsern Zeitgenossen auch in dieser Richtung einmal die Stunde der Erfüllung schlagen. Ist diese Zeit aber gekommen, sind die ausführenden Organe für die kirchliche Chormusik gesammelt und herangebildet, und haben sich die jetzt noch vielfach unklaren Ansichten über die liturgischen Aufgaben des evangelischen Kirchenchors abgeklärt: dann wird auch der Frage des Singstoffes näher zu treten sein und die Sammlung und Fixierung desselben aus der Sphäre des subjektiven Beliebens einzelner Persönlichkeiten und Vereine, die bis jetzt solche Sammlungen veranstaltet haben, in eine objektiv-kirchliche Bahn geleitet werden müssen. Wie jede Landeskirche ihr Gesang- und Choralbuch hat, so wird sie dann auch noch ihr Chorgesangbuch bedürfen, in dem der kirchliche Reichtum an Gaben und Gnaden auch dieser Art erschlossen und dem praktischen Gebrauche dargeboten wird. Schon die Herbeischaffung des Materials für eine solche Sammlung, die ihrer Idee nach das Beste und Schönste enthalten muß, was die kirchliche Kunst auf dem Gebiete der Chormusik hervorgebracht hat, setzt eine so umfassende Kenntniß der einschlägigen Litteratur der drei letzten Jahrhunderte voraus, wie eine solche nur einem größeren Kreise von Fachmännern, kaum aber einem einzelnen Forscher zu Gebote stehen dürfte. Für die Auswahl der einzelnen Stücke sodann möchten folgende Gesichtspunkte als leitend zu gelten haben: fürs erste der historisch-künstlerische, daß in der Sammlung nicht

[1]) Wir halten es dafür, wenn auch v. Liliencron, a. a. O. S. 23 meint: „So lange unsre Sehnsucht nach musikalischer Ausschmückung des Gottesdienstes uns nur zu allerlei schwankenden Versuchen führt, zur Einlegung einer Kantate, eines figurierten vom Chor allein oder mit der Gemeinde im Wechsel gesungenen Chorales u. dgl., werden wir stets Gefahr laufen, die Andacht dadurch mehr zu stören als zu heben.“

nur einzelne Meister oder Schulen, sondern möglichst alle Stimmen mit ihren relativ besten Gaben vertreten sein müssen, die je in der Kirche dem Herrn gesungen haben; fürs andere der nicht minder wichtige praktisch-liturgische, daß für alle Anlässe des ganzen Kirchenjahres Stücke vorhanden seien, die nicht nur im allgemeinen in den liturgischen Rahmen passen, sondern nach Inhalt und Form — insbesondere auch hinsichtlich der Zeit, die ihre Ausführung beansprucht — gerade an der Stelle der Liturgie, an der sie einzutreten haben, ihren Platz ganz bestimmt ausfüllen. Daraus folgt dann auch, daß das Chorgesangbuch in Bezug auf die äußere Ordnung seines Inhalts am besten der Ordnung des Kirchenjahres folgt und daher seine erste Abteilung für die Festhälfte einer besonders reichen Ausstattung bedarf. Aber auch die zweite Abteilung wird für die sämtlichen Sonntage der festlosen Hälfte des Kirchenjahres die entsprechenden Chorstücke zu bieten haben, wenn auch anzunehmen ist, dieselben werden nicht alle in einem und demselben Jahre zur Verwendung kommen. Eine dritte Abteilung endlich hat die Sammlung von Chorwerken für Kasualgottesdienste zu bilden, deren Auswahl, wenn sie in wirklich kirchlichem Geiste gemacht werden will, mindestens ebenso schwer, wenn nicht schwerer ist, als die der Stücke für die andern Abteilungen. — Will das Chorgesangbuch einer ganzen Landeskirche dienen, die Chöre von sehr verschiedener Leistungsfähigkeit umschließt, so muß es in jeder seiner Abteilungen, ja fast für jeden der mannigfaltigen Momente kirchlichen Lebens durch den ganzen Lauf des Kirchenjahres Chorstücke verschiedener Grade der Schwierigkeit enthalten, die sowohl schwächeren Chören zugänglich sind, als auch stärkeren und stärksten entsprechende Aufgaben zur Aufführung bieten. Um freilich allen diesen Anforderungen zu genügen, wird ein solches Buch einen Umfang bekommen, der es überhaupt nur als Unternehmen einer Landeskirche möglich erscheinen läßt.

Choral. Das Wort Choral, mit dem wir jetzt die Singweisen des evangelischen Gemeindegesangs bezeichnen, entstammt dem Gregorianischen Gesang, der von Papst Gregor d. Gr. ums Jahr 600 eingerichteten und für den Kultus zum Gesetz gemachten liturgischen Gesangsweise der katholischen Kirche. Der Gesamtkomplex dieses liturgischen Gesanges zerfällt in zwei bestimmt ausgeschiedene Teile: in den Accentus, d. h. denjenigen Teil, welchen der celebrierende Priester oder Liturg allein zu singen hat, und in den Koncentus, d. h. denjenigen, meist aus größeren Stücken bestehenden Teil, der dem Chore zur Ausführung übertragen ist. Der Koncentus aber wurde, eben als vom Chore gesungen, auch Cantus choralis (Gesang des Chores), oder schlechtweg Choral genannt. Mit unsrem Choral jedoch hat derselbe noch nichts zu thun: er ist durchaus nur liturgischer Gesang im gregorianischen Sinne, und der Chor stellt, um zu seiner Ausführung überhaupt zugelassen werden zu können, ein mit priesterlichem Charakter bekleidetes Organ dar, das in seiner Weise, wie der Liturg selbst, ein Vermittler ist zwischen

Gott und der Gemeinde, deren thätige Teilnahme am Kirchengesang die katholische Kirche principiell nicht zuläßt.[1]) — Unmittelbar an den gregorianischen Choral oder Cantus firmus mit seiner energischen Melodik hatte frühe schon der mittelalterliche Volksgesang angeknüpft und aus seinen Klängen heraus sich Weisen gebildet, die auf ihrem Durchgang durch das Medium des Volksmundes die Liedform annahmen und mit geistlichen Texten in der Muttersprache versehen bald bei verschiedenen halbkirchlichen und kirchlichen Anlässen erklangen. Und manche dieser geistlichen Volksgesänge, wie z. B. das Weihnachtslied „Gelobet seist du Jesu Christ", das Osterlied „Christ ist erstanden", das Pfingstlied „Nun bitten wir den heiligen Geist" u. a. drangen seit dem 14. Jahrhundert sogar in den liturgischen Gesang der katholischen Kirche ein, und der Klerus mußte dem Willen des übermächtigen Volksgeistes sich fügen und diesen Eindringlingen einen Platz in der Liturgie anweisen,[2]) obwohl sie, da sie das allmähliche Erwachen eines selbständigen religiösen Lebens im Volke ankündigten, ein nichts weniger als unbedenkliches Zeichen der Zeit für die mittelalterliche Kirche waren. Aber auch dieser vorreformatorische geistliche Volksgesang, einem wie tief gefühlten religiösen Bedürfnisse des Volksgeistes er entsprang, kann noch kein deutsches Kirchenlied im späteren Sinne der evangelischen Kirche heißen, so sehr auch neuere katholische Hymnologen sich bemüht haben, ihn dem letzteren gleich und dieses nur als eine einfache Herübernahme aus der alten Kirche darzustellen. Im fehlte die Grundlage, auf der der evangelische Gemeindegesang erst erwachsen konnte und auf der er wirklich erwachsen ist. Diese Grundlage aber ist nichts anderes, als die völlig neue religiöse Weltanschauung, die Luther, nachdem er sie unter schweren inneren Kämpfen für sich persönlich errungen, in der Reformation seinem Volke vermittelte. Die Idee von der „Rechtfertigung aus dem Glauben", von der freien Gnade Gottes in Christo vermochte allein den Gesetzesbann mittelalterlicher Lebensanschauung zu lösen, unter dessen schwerlastendem Drucke sich die Menschheit in der Menge ihrer eigenen Wege vergeblich zerarbeitete, um das richtige Verhältnis zu Gott, das Verhältnis des Kindes zum Vater wieder zu finden. Nachdem dies Kindschaftsverhältnis in der Reformation wieder gefunden war, mußte es auch den „freien und frohen Kindschaftsgeist erzeugen, der aller gesetzlichen Forderung überlegen, aus eigenem freiem

---

[1]) Vgl. Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst in Deutschl. 1881. S. 136: „Die katholische Kirche, das ist wohl zu beachten, kennt nur einen liturgischen Gesang: den gregorianischen Choral. Daneben pflegen wir in Deutschland als einen geduldeten außerliturgischen Gesang das deutsche Kirchenlied." — Ders. bei Meister, Das kath. deutsche K.-L. II. 1883. S. 8—20. — „Das Volk soll schweigend beten und nur im Herzen singen" sagt der Abt Pirminius bei Mabillon, Ves. Analecta. Paris 1723. p. 72. Vgl. Hoffmann, Gesch. des K.-L. 1854. S. 9.

[2]) Vgl. Bäumker, a. a. O. S. 130—34 Hoffmann, a. a. O. S. 193. Böhme, Altd. Liederb. 1877. S. 660. Meister, a. a. O. I. 1862. S. 15 u. 52.

Triebe gute gottgefällige Werke wirkt," und der zugleich singen lehrt von der Herrlichkeit und Gnade des Vaters, deren Teilhaber und Erbe jedes Kind ist. „Der eigentlichste und herrlichste Liederquell in Mitten der Menschheit ist das Evangelium, das Evangelium in seinem Grundwort von der Versöhnung mit Gott durch Christum, von der Vergebung der Sünden. Die Absolution, das Wort von der Versöhnung, aber von einer realen Versöhnung, nicht von einer nur symbolischen oder typischen Absolution, wie die katholische Kirche sie verwaltet, ist das große Losungswort, welches die gedrückten, schuldbeladenen Herzen entlastet, und frei und fröhlich macht zum Singen."[1]) Und aus diesem Quell ist der Gemeindegesang der evangelischen Kirche entsprungen. Erst auf der lichten Höhe evangelischer Weltanschauung konnte Luther, nachdem die Gemeinde in das allgemeine Priestertum der Gläubigen wieder eingesetzt und der Gottesdienst aus der Sphäre des Officiums in die der Feier hinübergerückt war, das große Wort: „Ich bin Willens deutsche Psalmen fürs Volk zu machen, das ist geistliche Lieder, daß das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe" (Brief an Spalatin 1524) nicht nur aussprechen, sondern auch gleich mit staunenswertem, einzig dastehendem Erfolg zur That machen. Und es war wirklich „ein neues Lied", das er anhob, als er 1523 mit dem „Nun freut euch lieben Christen gmein und laßt uns fröhlich singen" den durchschlagenden Grundton des evangelischen Gemeindegesangs angab. Das fühlte das deutsche Volk sofort und antwortete mit lautem allstimmigem Jubel: eine Sangesfreude und Sangeslust erwachte, so mächtig, so unwiderstehlich ergreifend, daß auch sie viele Draußenstehende der evangelischen Kirche zugeführt hat.[2]) Allerdings war es zunächst die gehobene und erregte Stimmung jener großen Zeit, die hier mithalf, und nicht allein die religiöse, sondern gleicherweise auch die politische: denn „zum ersten Male durchzuckte auch ein groß und mächtig angeregtes, ein zukunftfroh gehobenes, ein einheitliches politisches Gefühl die getrennten Glieder des deutschen Volkskörpers; es gab eine öffentliche Meinung, die unbezwinglich schien, und ihre Losung ging auf Zerreißen der Bande mit dem Auslande, insonderheit auf Abschütteln des hierarchischen Joches." Eine bloße Finte ist es dagegen, wenn man die ganze Sangesfreude der Reformationszeit auf die kurz vorher gemachte Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen zurückführen

---

[1]) Vgl. Lange, Kirchl. Hymnol. 1843. I. S. 96. Anm. 2.

[2]) „Mir zweifelt nicht, durch das eine Liedlein „Nun freut euch lieben Christen gmein" werden viele Christen zum Glauben bracht sein worden, die sonst den Namen Lutheri nicht mochten hören" — sagt Tileman Heßhusius in der Vorr. zu Joachim Magdeburgs Psalmbuch. 1565, und auf katholischer Seite sah man sich sogar zu dem Gegenzug veranlaßt: statt des lateinischen Chorals deutsche Lieder singen zu lassen, namentlich in „Gegenden gemischter Konfession, um denen, die zur katholischen Kirche zurückkehren wollten und „zuvor des verführerischen Singens gewohnt gewesen," die Sache leichter zu machen." Vgl. Bäumker, bei Meister II. 1883. S. 20.

will.[1]) Jenes Samenkorn des Gemeindegesanges, das mit dem sogenannten „Achtliederbuch. Wittenberg 1524", der Urgestalt des deutschen Gesangbuchs, gesäet war, erwuchs zum mächtigen Baume: der Choralschatz der evangelischen Kirche ist nach äußerem Umfange wie nach innerem Werte ein außerordentlich reicher, ja „unermeßlicher" und „unergründlicher" geworden.[2])

Die wichtige Frage nach den Quellen des evangelischen Chorals der Reformationszeit hat erst die neuere Forschung einer mehr befriedigenden Lösung entgegen zu führen vermocht. Während man früher den Verfassern der ältesten evangelischen Kirchenlieder meist auch die Erfindung der mit denselben erscheinenden Melodieen zuschrieb, — Luther vor allen, dann aber auch andern seiner Zeitgenossen, von denen Kirchenlieder auf uns gekommen sind, wie Schneesing (Chiomusus), Nik. Decius, Graumann (Polyander), Wolfg. Dachstein, Greiter u. s. w. —, hat man jetzt zwei Ursprungsgebiete für diese Melodieen gefunden und festgestellt. Es sind die beiden unerschöpflichen Schatzkammern der europäisch-abendländischen Musik aus denen auch unser Choral herkommt: der alte und mittelalterliche Kirchengesang (Ambrosianischer und Gregorianischer Gesang) und der deutsche Volksgesang des 12.—16. Jahrhunderts. —

Als älteste kirchliche Quelle einer Gruppe von Weisen ist der Tradition zufolge der Ambrosianische Kirchengesang (vgl. den Art.) zu betrachten, sofern aus demselben das Te Deum, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang „Herr Gott dich loben wir" (vgl. den Art.) stammt, von dem wenigstens nachgewiesen ist, daß er schon zu Anfang des 6. Jahrhunderts lateinisch, auch vielleicht bereits im 9., jedenfalls aber im 14. Jahrhundert deutsch gesungen wurde. Auf die gleiche Quelle wird dann noch der Ambrosianische Hymnus „Veni redemptor gentium" zurückgeführt, dessen Weise, ohne freilich in ihrer Ambrosianischen Fassung noch bekannt zu sein, die Grundlage unsrer Choräle: „Nun komm der Heiden Heiland" — „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" — „Verleih uns Frieden gnädiglich" und „Christ der du bist der helle Tag" (vgl. die betreff. Art.) bildet. Eine zweite Gruppe der reformatorischen Weisen wurde aus dem Gregorianischen Kirchengesang (vgl. den Art.), der ja, wie oben schon bemerkt wurde, auch den Namen „Choral" für dieselben hergab, herausgebildet. Einzelne besonders ohrenfällige und vielgesungene Stücke des vom Chore gesungenen Koncentus

[1]) Wie Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst in Deutschl. 1881. S. 135 thut, wenn er sagt: „nicht die erhöhte Sangeslust, sondern der eben erst erfundene Notendruck mit beweglichen Typen rief die große Menge von Liederdrucken in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. ins Leben."

[2]) Wenn Albert Knapp, Ev. Liederschatz. 1850. S. III (vgl. auch Layriz, Kern I. 1854. Vorr. S. V) dies von den Liedern sagt, so dürfen wir es ohne weiteres auch von den Melodien sagen. „Kein Volk der Welt hat dem reichen Schatz der Choralmelodieen des deutschen Volkes etwas ähnliches an die Seite zu stellen." Spitta, Deutsche Rundschau. VIII. 1882. Heft 7. S. 114.

gingen in den Volksmund über und wurden in demselben in die Liedform umgegossen, liedmäßig „zurechtgesungen“ und damit zu Chorälen; so z. B. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ — „O Lamm Gottes unschuldig“ — „Jesaja dem Propheten das geschah“ (vgl. die betreff. Art.). Auch noch der spätere lateinische Kirchengesang des Mittelalters bot in einigen seiner Antiphonen und Sequenzen den Stoff zur Herausbildung liedmäßiger Weisen, wie z. B. in „Media vita“ („Mitten wir im Leben sind“) — „Veni sancte spiritus“ („Komm heiliger Geist, Herre Gott“) u. a., sowie der Ostersequenz „Victimae paschali“, aus der nachgehends unsre Choräle „Christ ist erstanden“ — „Christ fuhr gen Himmel“ und „Christ lag in Todesbanden“ hervorgingen. Ursprünglich lateinisch gesungen, waren aber diese Weisen mit der Umdichtung oder Übersetzung ihrer Originaltexte schon vor der Reformation auch zum Eigentum des deutschen Volkes geworden und bildeten den einen Bestandteil eines deutschen geistlichen Gesanges, dessen erste Spuren schon im 12. Jahrhundert nachgewiesen sind. Den andern Bestandteil dieses in der Mitte zwischen Kirchen- und Volksgesang stehenden deutschen Gesanges machen eine Anzahl weiterer Melodieen aus, die von Anfang an deutsch gesungen worden waren. Solche sind z. B. „Nun bitten wir den heiligen Geist“ — „Gelobet seist du Jesu Christ“ — „Dies sind die heilgen zehn Gebot“ („In Gottes Namen fahren wir“) — „Wir glauben all an einen Gott“ — „Gott der Vater wohn uns bei“ — „Es ist das Heil uns kommen her“ („Freu dich du werte Christenheit“) — „In dich hab ich gehoffet Herr“ („Christ der ist erstanden“) — „Vater unser im Himmelreich“ u. a. — Ein zweites Quellgebiet des evangelischen Chorals, noch ungleich wichtiger als das kirchliche, war der weltliche deutsche Volksgesang des 12. bis 16. Jahrhunderts, „jene Kunst ohne Kunst, die im dämmerigen Waldesdunkel des deutschen Volksgemüts ihre wahre Geburtsstätte hat, und deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die nicht sich selbst und ihren heiligen Wert erkennt.“[1]) Das erst in der Gegenwart nach seiner vollen Bedeutung gewürdigte mittelalterliche deutsche Volkslied, das in den ersten Jahrzehnten der Reformation noch blühte, hat dem evangelischen Kirchengesang den der Zahl nach reichsten Schatz an Melodieen zugeführt; denn „die Melodieen zu Kirchenliedern (außer denen von kirchlicher Herkunft) müssen bis zum Jahr 1570 samt und sonders als entlehnte ältere Volksweisen angesehen werden, so lange es nicht möglich ist, wenigstens von einigen die gleichzeitigen Verfasser mit historischer Sicherheit zu ermitteln.“[2]) Mit diesen Weisen aber kamen noch zwei weitere bedeutungsvolle

[1]) Vgl. Vischer, Ästhetik III. S. 1357.

[2]) Vgl. Fr. W. Arnold, Vorr. zum „Locheimer Liederbuch“ bei Chrysander, Jahrb. für musik. Wissensch. II. 1867. S. 21. Dabei ist nur auffallend, „daß bis zur Reformationszeit bloß ein einziges weltliches Lied („Ins wild pad hin stad mir mein sin, darein hab ich Verlangen“), und auch dieses nur durch die Tonangabe zu einem geistlichen Text bei Wackernagel, K.-L. 1841. Nr. 181b S. 126 — in der siebenzeiligen Strophenform nachweisbar

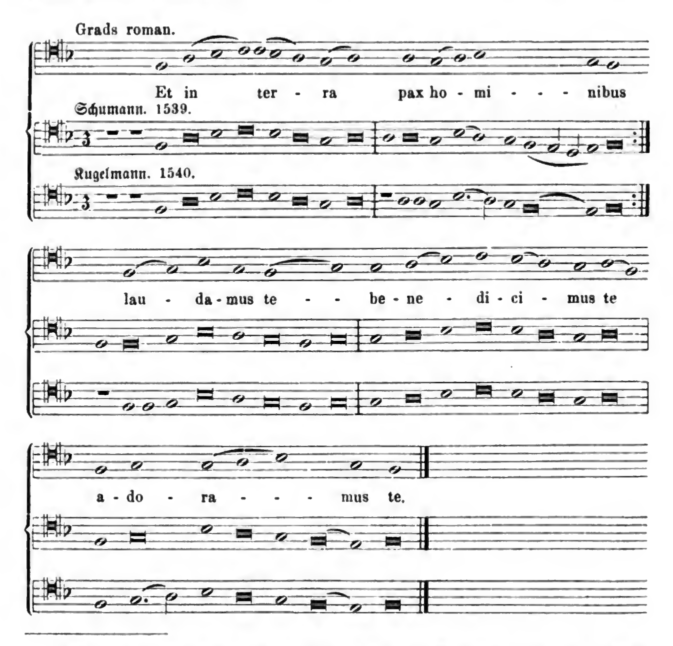
Elemente in den Gesang der neuen Kirche herüber: die denselben eigene lebensvoll gegliederte rhythmische Form, auf der hauptsächlich die Volksmäßigkeit des evangelischen Gemeindegesangs beruhte und der sich auch die auf andrer Grundlage erwachsenen altkirchlichen Melodieen anbequemen mußten, — und in tonischer Richtung, das im Volkslied bereits mehr oder minder bestimmt ausgesprochene Hinstreben nach der modernen Tonalität des Dur und Moll. Wohl stehen sie noch in Kirchentonarten und werden auch von den Harmonikern des 16. Jahrhunderts nach den Gesetzen derselben behandelt; aber die schönsten und charaktervollsten derselben verwenden mit Vorliebe solche Kirchentonarten, die wie das Jonische und Hypodorische unsrem Dur und Moll zuneigen.[1]) Dies letztere Element ist es unstreitig auch, was dem Choral einen Gehalt von der gewaltigen Lebenskraft gab, die ihn befähigte, zur Grundlage, zum Cantus firmus der gesamten evangelischen Kirchenmusik auch nach deren instrumentaler Seite hin zu werden. — Für unsre Kirche wie für ihren Gründer war es, als das Melodieenbedürfnis sich immer gebietender und ausgedehnter geltend machte, nur natürlich, diese Melodieen zunächst dem Schatze der alten Kirche zu entnehmen. Jene, die Kirche, wollte ja nicht einen Gegensatz zur älteren, sondern nur eine geläuterte Form derselben darstellen; dieser, der Reformator, vermochte nur zögernd und unter schweren Kämpfen aus den Gedankenkreisen herauszukommen, darin der Glaube seiner Jugend sich bewegt, das mittelalterlich-katholische Lebensideal unter die Füße zu treten, das er als Mönch mit ganzer Seele umfaßt hatte; ihm, dem begeisterten Musikfreund klang die katholische Kirchenmusik durchs ganze Leben fort im geistigen Ohre nach. Dabei aber handelte es sich nicht um die einfache Herübernahme der Melodieen: die evangelische Kirche hat dieselben vielmehr zu ihrem wirklichen Eigentum gemacht, indem sie ihnen zunächst einen andern Inhalt, ihr neues Gemeindelied gab, und indem sie sie auch musikalisch so umgestaltete und in ihrem Sinne neu stylisierte, daß sie etwas wesentlich andres wurden. Dies unwiderleglich darzuthun, bedarf es nur eines einzigen Beispiels.

---

ist, in welcher Luther seine ersten und meisten Lieder sang." Vgl. Böhme, Altd. Liederb. 1877. S. 733.

[1]) Böhme, a. a. O. Einleitg. S. LIX bekämpft zwar die Behauptung von Kiesewetter und Marx, daß der weltliche Volksgesang von jeher nur zwei Tonarten, unser Dur und Moll, gekannt und geübt, dagegen die sogenannten Kirchentöne beiseite gelassen habe; auch davon kann er sich nicht überzeugen, daß, wie Fr. W. Arnold, a. a. O. S. 30 aus schwachen Beweisen folgert, Deutschland sich zwei Jahrhunderte früher als das übrige Europa von dem romanischen Tonsystem emancipiert und eine selbständige deutsche Tonalität in der Lyrik erstrebt und erlangt habe. Doch muß er zugeben: „daß im weltlichen Gesange jener Zeit der jonische Modus bevorzugt und nächstdem am häufigsten der durch b rotundum nach G versetzte dorische Modus (unsrem G-moll ähnlich), zuweilen auch der äolische (unsrem A-moll ähnlich) gebraucht wurde, und daß manche Melodieen durch den Gebrauch eines chromatischen Zeichens, besonders zur Kadenz, den dorischen und äolischen Modus gar nicht mehr von unsrem Moll unterscheiden lassen."

Es wird allgemein angenommen, daß unser Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr" aus einem Fragment des Gregorianischen Gesanges, dem Gloria ad Kyrie magnum dominicale (vgl. bei v. Tucher, Schatz II. S. 384) und zwar in der Reformationszeit gebildet worden sei. Dies Fragment nach dem Graduale Antwerp. (vgl. Publikation der Ges. für Musikforschg. Jahrg. IV. Lief. 1. 1876. S. 94. 95) mit den ältesten evangelischen Aufzeichnungen unsres Chorals bei Schumann, G.-B. 1539. Fol. 87 und Kugelmann News Gesang. 1540 zusammengestellt, zeigt folgendes Bild:[1])



[1]) Es wäre der oft wiederholten Behauptung katholischer Schriftsteller gegenüber, daß die ev. Kirche ihre Melodieen einfach „dem gregorianischen Choral entlehnt oder aus der alten Kirche mit herübergenommen" (vgl. Bäumker, Zur Gesch. der Tonk. 1881. S. 135) habe, eine interessante Probe, dies Et in terra pax etc. von einem klerikalen Chor in streng gregorianischer Weise einem Kreise unbefangener Fachmusiker vorsingen zu lassen: ob wohl diese, ohne darauf aufmerksam gemacht worden zu sein, unsre Choralmelodie heraushören würden?

Und nicht diese Neugestaltung allein begründet das Eigentumsrecht der evangelischen Kirche an diesen Weisen: sie hat sich noch weitere Rechtstitel auf ihren Besitz erworben. Sie allein war es, durch deren Vermittlung dieselben wirklich ins Volk übergingen und wahrhaft lebendig in demselben geblieben sind; sie hat ihnen auch eine höhere kirchlich-religiöse Bedeutung gegeben und sie zu Symbolen des kirchlichen Lebens gemacht. Daß „eine Melodie wie „Gelobet seist du, Jesu Christ" dem kirchlich erzogenen Protestanten mehr bedeutet, als eine wohlgefällig gegliederte und abgerundete Tonreihe, daß sie ihm mit der Dichtung ein unlösbares Ganze bildet und nur zu erklingen braucht, damit er innerlich die Worte mithöre; daß sie in ihm zugleich die ganze Fülle der Weihnachtsempfindungen weckt, und ihm das Fest selbst und seine besondere Bedeutung im Kirchenjahre vor die Seele führt,"[1]) — das ist doch erst in der evangelischen Kirche so geworden. — Was dann noch die Herübernahme weltlicher Volksweisen in den evangelischen Kirchengesang betrifft, so ist „diese Erscheinung wohl nicht genügend durch den äußerlichen Umstand erklärt, daß die weltlichen Weisen so geläufig und beliebt waren und für eine so bewegte, von der Richtung auf geistliche Erneuerung, sei es des eigenen Innern, sei es aller äußeren menschlichen Verhältnisse, so gewaltig durchdrungene Zeit, wie diejenige war, in der solches geschah, die Erinnerungen, welche durch die weltlichen Weisen aufgerufen werden konnten, bald gänzlich verloschen waren; es muß doch auch schon von vornherein eine innere Beziehung zwischen Wort und Weise vorhanden gewesen sein, welche die Entlehnung der letzteren ermöglichte und rechtfertigte. Solche innere Beziehung lag eben in der Natur des damaligen Volksgesangs überhaupt. Es war eine jener Zeit verliehene besondere Gabe, vermöge deren auch ihrem weltlichen Volksgesang, sofern er reine Ausströmung des Gemütslebens war, vielfach solche Innigkeit und Frische, Tiefe und Ernst, ja öfters auch feierliche Würde innewohnte, daß eine gewisse innere Verwandtschaft des natürlichen Elements, soweit es in geistlichen Gesängen gleichermaßen wie in weltlichen sich äußert, nicht verkannt werden darf.[2]) Ob nun diese Weisen infolge ihrer kirchlichen Reception so auf „einmal und mit einem Schlage als Volksmelodieen zu leben aufhörten und vom kirchlichen Liede absorbiert wurden," wie man annehmen zu sollen gemeint hat, mag dahingestellt bleiben; hier ist nur noch zu bemerken, daß ihr Übergang in den Kirchengesang auf zweierlei Weise stattfand: entweder indem man die Melodie allein herübernahm und ihr einen neuen geistlichen Text von gleicher Strophenform und gleicher Rhythmik unterlegte, oder indem man beide, Melodie und Text, nahm und letzteren

[1]) Vgl. Spitta, Die Wiederbelebung protest. Kirchenmusik 2c. Deutsche Rundschau. 1882. VIII. Heft. 7. S. 115. „Ebenso verdichtet sich dem Protestanten in der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" das Bild der Passionszeit, erscheint ihm die Melodie „Wir glauben all' an einen Gott" als Zeichen des christlichen Glaubensbekenntnisses.

[2]) Vgl. Fr. Hommel, Geistliche Volkslieder aus alter und neuerer Zeit mit ihren Singweisen. Leipz. 1871. 2. Ausg. S. VIII.

nur geistlich umdichtete, d. h. seine Worte und Begriffe „christlich, moraliter und sittlich veränderte." Um die Mitte des 16. Jahrhunderts sodann ist die Zeit des älteren deutschen Volksliedes, dessen letzter und namhaftester Tonsetzer Ludwig Senfl war, abgelaufen. Es kommen nun die Formen des italienischen Madrigals in Aufnahme, und nur noch ausnahmsweise erscheinen später Melodieen, die an die ältere Weise anschließen und von denen das Meisterstück Hans Leo Haslers „Mein Gemüt ist mir verwirret" („Herzlich thut mich verlangen") als eine der köstlichsten Perlen im Choralschatz der evangelischen Kirche glänzt. Gleichwohl fließt bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts herein noch da und dort eine Weise unsrem Kirchengesang zu, deren ganzer Habitus auf das alte Volkslied zurückweist, wie z. B. „Aus meines Herzens Grunde" — „Warum betrübst du dich mein Herz" — „Geduld die solln wir haben" — vielleicht auch „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" u. a., wenn auch deren Ursprung bis jetzt nicht endgiltig nachgewiesen ist.[1]) — Noch ist eines Quellgebietes von allerdings nur sekundärer Bedeutung zu erwähnen, das sich in den dreißiger bis sechziger Jahren des Reformationsjahrhunderts in dem Kirchengesang zweier reformierten Schwesterkirchen aufthat und dem die deutsche evangelische Kirche eine kleinere Anzahl von Chorälen entnahm: der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder, und der Psalmengesang der französischen und niederländischen reformierten Kirche. Wegen des Näheren über diese beiden Seitenzweige evangelischen Gemeindegesanges ist jedoch auf die Artikel „Böhmische Brüder" und „Psalmengesang" zu verweisen. —

Im Laufe des 17. Jahrhunderts finden zunächst noch einige Melodieen weltlichen Ursprungs, wie z. B. „Ach was soll ich Sünder machen" — „Jesu, du mein liebstes Leben" — „Nun sich der Tag geendet hat" — „Der lieben Sonne Licht und Pracht" — und ebenso einige aus katholischem geistlichem Gesang stammende, wie z. B. „O Traurigkeit" — „Sollt es gleich bisweilen scheinen" — Eingang in die evangelische Kirche. Diese, die katholischen jedoch gehören einer früheren Zeit an und sind vielleicht vorreformatorischen Ursprungs; jene, die weltlichen Weisen aber kommen nur noch einzeln und zufällig herüber, denn „der Charakter der späteren weltlichen Melodieen entfernte sich, teils infolge der Verengerung des den Volksgesang pflegenden und erzeugenden Kreises, teils wohl auch weil die Zeit überhaupt eine ganz andere ward, immer mehr von dem eine geistliche Umdeutung und Anpassung an geistliche Lieder zulassenden Charakter der früheren Zeit." — Seinen Hauptzufluß erhielt der evangelische Choralschatz von da ab in einer Anzahl von Melodieen, die von ihren Urhebern eigens für den geistlichen Gesang der evangelischen Kirche geschaffen waren.

[1]) Daß freilich die sämtlichen Melodieen in Mich. Prätorius Musae Sion. Teil V bis VIII. 1605—1610 auf den älteren Volksgesang zurückzuführen seien, wie v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 86 will, ist eine Behauptung, die leichter aufzustellen war, als sie zu beweisen sein möchte.

Ein Teil derselben gehörte ursprünglich dem kirchlichen Kunstgesang an. Von Meistern der älteren Richtung des Tonsatzes, wie Gesius, Vulpius, Mich. Prätorius, Schein, oder den in den drei Teilen des Gothaer Cantionale sacr. (1646—55) versammelten, wie Altenburg, Helder, Melch. Franck u. a. für den Chorgesang in kunstmäßigen Tonsätzen bearbeitet, resp. mit denselben erfunden, fanden sie vom Orgelchore herab ihren Weg in den Gemeindegesang. Auf gleichem Wege kamen auch noch Melodieen aus den einer neuen Kunstrichtung angehörigen „konzert- und arienmäßigen“ Chorwerken späterer Kirchenkomponisten dieses Jahrhunderts, wie Hammerschmidt, Ahle, Rosenmüller, Vopelius, Pachelbel u. a. in mehr oder weniger wesentlicher Umgestaltung herüber. — Eine zweite Gruppe aber, und unter ihnen nicht wenige Weisen, die zu unsern wertvollsten zu zählen sind, wurde in dieser Zeit unmittelbar für den Gemeindegesang geschaffen. Insbesondere die Sänger der sogenannten „Berliner Schule“ mit ihrem tönereichen Meister Crüger an der Spitze, dann Ebeling, Hintze und Peter, sowie der Elbinger „Rechenmeister“ Sohr, der Lüneburger Kantor Funck u. a. wußten, gehoben und getragen von den trefflichen Liedern eines Paul Gerhardt, eines Joh. Hermann und Joh. Frank, den eigentlichen Choralton der Kirche so gut zu treffen, daß ihre Melodieen ohne weiteres in den Gemeindegebrauch übergehen und mehr als dreißig derselben ökumenische Geltung erlangen konnten. Noch eine dritte Gruppe, aus der während des 17. Jahrhunderts im ganzen etwa fünfzehn bis zwanzig Weisen dem evangelischen Choralschatze zuwuchsen, bilden die Melodieen, die für Liedersammlungen einzelner geistlicher Dichter zunächst zum Zwecke der Privaterbauung geschaffen, mit den betreffenden Liedern und mannigfach umgestaltet in den Kirchengesang kamen. Zu ihnen sind schon die beiden Prachtchoräle „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“, aus Nikolais „Freudenspiegel des ewigen Lebens“ 1599 zu rechnen; zu ihnen gehören ferner die Melodieen, die im Anschluß an die verschiedenen Liedersammlungen, namentlich die „Himmlischen Lieder“ des fruchtbaren Joh. Rist von einem ganzen Kreise von Sängern, in dem besonders Joh. Schop in Hamburg hervorragt, erfunden wurden; dann einige Weisen des dem Dachschen Dichterkreise in Königsberg angehörigen Heinrich Alberti, solche aus Heinrich Müllers in Rostock Erbauungsbüchern von Nikol. Hasse, aus Angelus Silesius „Hirtenliedern“ von Georg Joseph, und die von Dichtern wie Apelles v. Löwenstern, Georg Neumark, Joachim Neander, Joh. Flitner u. a. zu ihren Liedern selbstgesetzten Melodieen. — Was endlich noch das 18. Jahrhundert dem Choralschatz der evangelischen Kirche an Gemeindeweisen, die in der Folge allgemeine Geltung erlangten, hinzugebracht hat, entstammt den Kreisen zweier einander entgegengesetzter religiöser Lebensanschauungen, von denen die eine, der Pietismus, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die andre, der Rationalismus, in der zweiten Hälfte die Gemüter beherrschte. Der Pietismus und einige andre von ihm beeinflußte Kreise brachten eine Menge neuer Melodieen auf,
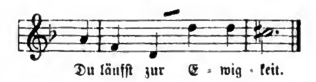
die im Darmstädter G.-B. 1698, in Freylinghausens G.-B. 1704–41, im Wernigeroder G.-B. 1738, sowie in den Choralbüchern von Störl-Stözel 1711 und 1744, Dretzel 1731, König 1738, Reimann 1747 und der Brüdergemeine 1784 gesammelt vorliegen. Aus subjektivstem Gefühlsdrang heraus für Konventikel oder für die einsame fromme Betrachtung gesungen, entbehren zwar diese sogenannten „Halleschen Melodieen" gleicherweise des objektiv-kirchlichen Inhalts, wie der kirchlichen Form; aber ihre gefühlsselig-melodische Weise entsprach so sehr dem Charakter der pietistischen Liederdichtung und verlieh der ganzen religiösen Zeitrichtung einen so adäquaten Ausdruck, daß sie raschen Eingang in den Kirchengesang fanden. Etwa vierzig derselben erlangten allgemeine Verbreitung und sind als ein bleibender Bestandteil unsres Choralschatzes zu betrachten. Die Zeit des Rationalismus dann war zwar auch auf dem Gebiet des Chorals noch eine Zeit reicher Produktion, ja so recht der fabrikmäßigen Choralmacherei, aber ihre Produkte waren bis auf wenige Ausnahmen taube Blüten und verwehten wie Spreu im Winde. Nur mit Gellerts Liedern, diesen „letzten herbstlichen Rosen im Liedergarten der Kirche," kamen noch einige Choräle aus dem sogenannten „Gellertschen Sängerkreis", von Doles, C. Ph. Em. Bach, Quantz, Ad. Hiller u. a. in allgemeineren Gebrauch. Im großen und ganzen aber hat Phil. Spitta recht, wenn er meint: „seit hundert Jahren ist nicht eine einzige Choralmelodie mehr erfunden worden, die sich als solche bewährt hätte." –

Wenn wir schließlich noch einen Blick auf das Wesen und die Eigentümlichkeiten des evangelischen Choralstils werfen, so finden wir, daß unser Choral gleicherweise den Stempel des Kirchlichen und Volkstümlichen trägt und beide Elemente zur innigsten, lebensvollsten Gemeinschaft zusammenschließt. Sofern er Träger und Ausdruck kirchlicher Feier sein soll, hat er sich, allem Weltlichen und Profanen abgewandt, durchaus in der Sphäre des Heiligen zu halten und in kirchlicher Weihe und Reinheit alles auszuschließen, was irgend weltliche Erinnerungen zu wecken geeignet ist, was irgend mit dem kirchlich-religiösen Bewußtsein im Widerspruch steht. Ihm ziemen nicht die verschiedenen Mittel und Mittelchen, mit denen weltliche Musik ihre besondere Wirkungen erstrebt; für den Ausdruck von Freude und Leid hat er die ganz bestimmten Grenzen des „Friedens und der Freude im heiligen Geist," und jener „göttlichen Traurigkeit" zu achten, die da „wirket zur Seligkeit eine Reue, die niemand gereuet," und daher die Töne profaner Lustigkeit so wenig ins Heiligtum hereinklingen zu lassen, als jene faustischer Zerrissenheit. Innert dieser Grenzen, die ihm sein Inhalt und denen, die ihm überdies noch seine enge lyrische Form steckt, soll dann der Choral eine kirchliche Tiefe und Kraft entwickeln, die ihn zur Symbolisierung der tiefsten Geheimnisse der Kirche und zur Aussprache des Höchsten geeignet macht, was die besten der Gemeinde an irgend einem Punkte der gottesdienstlichen Feier auszusprechen haben. Gleich dem echten Kirchenlied hat er nicht den Beruf, der Einzelpersönlichkeit, sondern
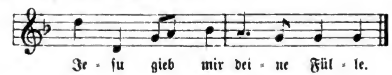
vielmehr in massiver, machtvoller Objektivität der ganzen zum Gottesdienst versammelten Gemeinde, als einer Kollektivpersönlichkeit, zum Ausdruck zu dienen. Weil aber die Gemeinde in allen ihren Gliedern zu Wort kommen will und soll, so gebietet die Rücksicht auf die Schwachen dem Choral auch edle kirchliche Einfalt, die jedoch keineswegs im farblos Trivialen und Platten zu suchen ist, vielmehr ins Gebiet des echt Volksmäßigen hinübergreift. Nach dieser Seite hin kommen nun für den Choralstil noch einige specielle Punkte in Betracht. Als Massengesang muß der Choral für die Masse ausführbar sein und von ihr ausgeführt, schön klingen.[1]) Wie aller echte Volksgesang verlangt er eine Melodiebildung, die dem von Natur vorhandenen musikalischen Gehör ohne weiteres eingänglich ist und alle Formen ausschließt, deren richtige Ausführung irgend einer vorherigen Kunstübung bedürfen würde. Er beschränkt sich im Tonumfang auf möglichst enge Grenzen; der Umfang der Quinte, Sexte und Oktave genügt dem alten Choral, namentlich dem aus dem Volksgesang stammenden; nur einzelne Weisen, in denen der gregorianische Gesang und die Ambituslehre der Kirchentonarten nachklingt, gehen unten oder oben über die Oktave hinaus (z. B. „Wir glauben all an einen Gott" — „Christ unser Herr zum Jordan kam"), und erst neuere (wie „Dir dir Jehovah will ich singen") nehmen als höchsten Tonumfang die Undezime c^1—f^2 in Anspruch. Auch im Tongang und der Tonfolge zeigt sich dieselbe Einfachheit: die Dehnungen, Synkopierungen, die gregorianischen Ligaturen sind mit wenigen Ausnahmen abgestreift; größere Sprünge in der Tonfolge als dem singenden Volksmunde unbequem vermieden; mit vortrefflicher Wirkung werden dagegen Wiederholung desselben Tones („Ein feste Burg ist unser Gott") und skalamäßige Gänge, da und dort schon im Anfang („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"), namentlich aber in den Schlußzeilen („Wie schön leucht't uns der Morgenstern") angewendet. Schritte durch die Töne des Dreiklangs, Quintenschritte als vollständig im Ohre des Volkes liegend, höchstens Sextenschritte genügen im alten Choral, und erst der neuere ist darüber hinausgegangen. Erst von der Zeit der „Halleschen Melodieen" an finden wir in der Tonfolge Oktaven, z. B. Freylinghausen 1714. „So gehts von Schritt zu Schritt". Zweite Zeile:

---

[1]) In dieser Beziehung möchten wir — wie sonderbar es auch erscheinen mag — auf den Choral anwenden, was Robert Schumann, Gesammelte Schriften I. S. 118—151 in der Analyse der fantastischen Sinfonie von Berlioz sagt: „Seine Melodieen zeichnen sich aus durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones, daß sie, wie alte Volkslieder, fast gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonfülle verlieren würden. Freilich darf man seine Melodieen nicht mit den Ohren allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme sondern aus voller Brust — denn dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt."

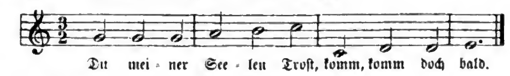


auch schon am Anfang: Freylinghausen 1704:
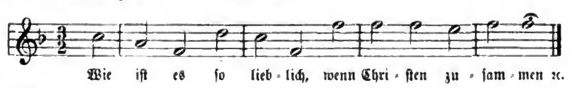


und selbst im menuettartigen Dreitakt:
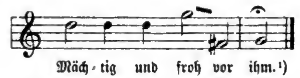
Fritsch 1679. „Liebster Immanuel". Zweiter Satz:
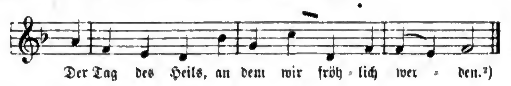


Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 390:



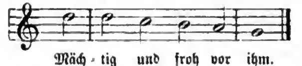
Im letzteren Ch.-B. Art. 207. „Die Gottesseraphim", allerdings in einem ursprünglich für Chorgesang bestimmten Satz von D. Eberhard kommt sogar folgender Nonenschritt vor:



und selbst Septimenschritte werden dem Gemeindegesang zugemutet; z. B. bei Freylinghausen 1704: „Zuletzt gehts wohl" Schlußzeile:
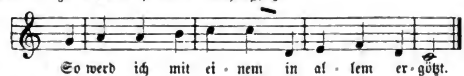


¹) Den z. B. das Drei Kantone G.-B. Nr. 3 mit Recht wie folgt beseitigt hat:
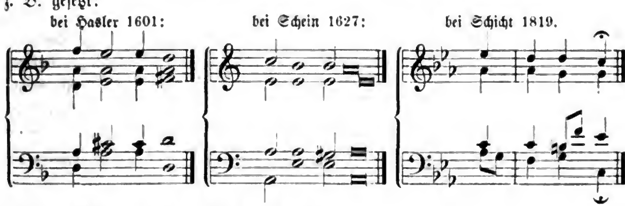


²) Was Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1295 nach König 1738. S. 351 so ändern:



und bei Seb. Bach in Schemellis G.-B. 1736. Nr. 112 (Euterpe 1871. Seite 61) in einer Melodie zu „Eins ist Not" Schlußsatz:
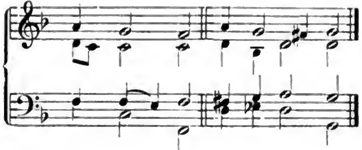


In Bezug auf die Modulation bewegt sich der Choral ebenfalls in volksmäßiger Weise, hält die Haupttonart möglichst fest und benützt nur die nächstliegenden Nebentonarten. Trotz dieser Beschränkung bleibt aber dem tüchtigen Setzer noch Freiheit genug, um die Harmonie charakteristisch und reich zu gestalten, wie dies Seb. Bach in seinen Choralsätzen in unvergleichlicher Weise gezeigt hat. Ein besonderes Augenmerk hatten die alten Tonsetzer noch auf strenge Satzbildung und vollständig ausgeprägte, gutgebildete Schlüsse „wohl und richtig geführte Kadenzen" wie Mattheson meint. Erst die neuere Zeit ist hier z. B. im lahmen Nachschlagen der Hauptseptime, in häufiger Verwendung des Quartsextakkords u. dgl. flach geworden. Der Schluß der zweiten Zeile von „Herzlich thut mich verlangen" ist z. B. gesetzt:
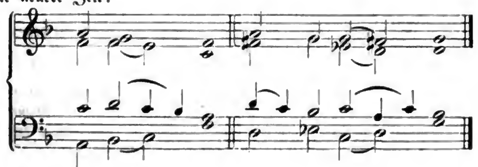


oder in „Schmücke dich, o liebe Seele" setzt:
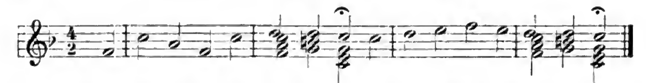
Johann Crüger:
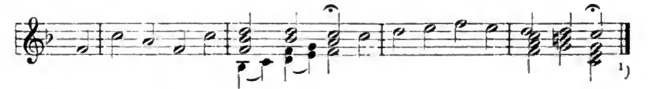


dagegen die neuere Zeit:



Der Schulweisheit unsrer Tage haben auch die beiden vollkommenen Schlüsse der zwei ersten Zeilen von „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“:



„etwas Monotones“ und „würden jedenfalls auf folgende Weise besser (?!) lauten:“



[1])

Choralbuch im Sinne der Neuzeit heißt die Sammlung der Choralmelodieen zu den Liedern eines bestimmten Kirchengesangbuchs. Diese Melodieen sind im Choralbuch mit einem mehr-, gewöhnlich vierstimmigen Tonsatz für Orgel (Klavier) oder Gesang, oder für beides zugleich, versehen, nach dem der Organist den Unisonogesang der Gemeinde begleitet. Die Choralbücher, deren Zeit um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts beginnt, sind ein Produkt der auf den Instrumentalstil und die Orgelbegleitung und damit zugleich auf die moderne Tonalität gegründeten neueren Form der evangelischen Gemeindeweise und ihrer Ausführung im Gottesdienst. Während der Gemeindegesang in seiner älteren Form und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts herein womöglich vom Chor begleitet und daher seine Melodieen zugleich mit dem Tonsatze für den Chor in den Partituren und Stimmbüchern der Kantionale (Chorgesangbücher) und außerdem die Melodieen allein in den Gemeindegesangbüchern über dem Liede aufgezeichnet waren, ging nun die Begleitung ausschließlich auf die Orgel über und man brauchte in den anschwellenden Gesangbüchern jedem Liede nur noch die Melodie und einen bezifferten Baß vorzudrucken, weil es genügte, die instrumentale Ausführung der begleitenden Mittelstimmen auf der begleitenden Orgel nur anzudeuten.[2]) Diese Praxis wurde in den Gesangbüchern bis tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts herein festgehalten, dann verschwanden nach und nach die Noten ganz aus denselben und gingen an die unterdessen aufgekommenen Choralbücher über, in denen man, als in Orgelbüchern, den Liedtext füglich entbehren konnte und wegließ, so daß nun „die Gesangbücher als Liederbücher ohne Noten und die Choralbücher als Liederbücher ohne Worte“ sich darstellten. Nach Kraußold (Histor.-musik. Handbuch für den Kirchen- und Chor-

[1]) Vgl. Silcher, Harmonie- und Kompositionslehre. 1851. S. 124—125.

[2]) Schon Johann Crüger in seinem „Vollkömml. Gesangb. 1640 giebt nur noch die „Melodieen, nebest dem Gen.-Baß“ und bemerkt dazu: „Dofern jemand beliebung trüge dieses Gesangbuch in 4 Stimmen zu haben, der wisse zur nachricht, daß die übrigen beyde Stimmen hierzu, alß Alt: vnd Ten: beym Authore zu bekommen seyn.“

gesang. 1855. S. 112) käme der Name „Choralbuch" 1710 zum erstenmal vor; allein schon 1692 hatte der württembergische Kantor Daniel Speer zu Göppingen ein „Choralgesangbuch auf das Klavier oder Orgel" herausgegeben und 1709 folgte demselben ein zweites Choralbuch im heutigen Sinne des Wortes, Daniel Vetters „Musik. Kirchen- und Hausergötzlichkeit" mit 69 mehrstimmigen „in italienische Tabulatur" (bezifferten Baß) gesetzten Melodieen ohne Lieder. Auch Joh. Georg Störl in seinem „Neubezogenen Davidischen Harpfen- und Psalterspiel" Stuttg. 1711, das ein „nach der genauesten und reinsten Sing- und Schlag-Kunst („Orgelschlagen") eingerichtetes Schlag-, Gesang- und Notenbuch" sein soll, beseitigt die Texte, während Witt, Psalmodia sacra. Gotha 1715 noch Liederverse unterlegt, — und Georg Bronner in seinem „Vollk. musik. Choralbuch." Hamburg 1715 emancipierte das Choralbuch dadurch vollständig vom Gesangbuch, daß er die Choräle erstmals in alphabetischer Ordnung gab. Dretzels „Des evang. Zions musik. Harm. oder evang. Choralbuch." Nürnb. 1731 stellt sich bereits als eine Choralsammlung mit 652 Chorälen dar, die aber an Reichhaltigkeit bei weitem durch Joh. Balth. Königs „Harm. Liederschatz". Frankf. a. M. 1738 überboten wird, dem umfassendsten Choralsammelwerk des 18. Jahrhunderts, das in seiner ersten Auflage 1940 Choräle zu 8000 Liedern enthält und dieselben in einer zweiten Ausgabe 1776 auf 2000 Choräle zu 9000 Liedern vermehrt. Als Requisit der Choralbücher erscheinen frühe auch die in neuerer Zeit viel und heftig umstrittenen Zwischenspiele (vgl. den Art.); Spuren derselben zeigen sich schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts[1]) und von Seb. Bachs Zeit an wurden sie allgemein als „Laufwerk", „Passagen", „Gänge"[2]) und öfters in einer Ausdehnung angewandt, daß sie „wie mit der Elle gemessen" erscheinen. Eine weitere merkwürdige Erscheinung zeigt sich in Martin Spieß „Davids Harpffen-Spiel". Heidelb. 1745; hier sind die Choralmelodieen mit „Manieren nach dem neuesten Geschmack" d. h. Trillern, Vorschlägen und Mordenten, welche die einzelnen Melodietöne, besonders die den Fermaten vorangehenden Töne erhielten, „verziert"[3]) und es fielen die damaligen bezopften Orgler damit in die Weise der handwerksmäßigen „Coloristen" der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Das allmähliche Verschwinden der Kunst des Generalbaßspieles gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mußte das Aussetzen der Bezifferung in vierstimmige Harmonie wünschenswert und bald notwendig erscheinen lassen; schon 1754 gab der „Organist und Präzeptor in des R. R. Stadt Nördlingen,"

---

[1]) Solche Spuren aus den Nürnb. G.-BB. von Saubert 1677 und Feuerlein 1690 sind nachgewiesen: Monatshefte für Musikgesch. 1874. S. 122—123.

[2]) Vgl. Adlung, Anleitg. zur Musik. Gelahrth. S. 683—684. Spitta, Bach I S. 585 bis 87 und II. Notenbeil. S. 15 ein Beispiel „Gelobet seist du Jesu Christ" von Bach.

[3]) „So ging denn um jene Zeit ein keineswegs finsterer, sondern vielmehr leichtfertiger Geist durch das ehrwürdige Haus des Chorals und es ist besonders auffallend, daß er seine ersten Schritte in der reformierten Kirche begann." Döring, Choralkunde. 1865. S. 196. Anm.

Johann Kaspar Simon, 6 vierstimmig ausgesetzte, mit Vor- und Zwischenspielen versehene Choräle als „Ersten Versuch einiger variiert- und fugierten Choräle; denen Anfängern auf der Orgel, wie auch denen Organisten und Schulmeistern auf dem Land zur Übung entworfen" heraus: doch wurden vierstimmige Choralbücher erst von Doles 1785 und Kühnau 1786 an allgemeiner üblich. Auf diesen vierstimmigen Satz gewann dann das Hillersche Ch.-B. von 1793 einen bedeutenden, in Mitteldeutschland noch jetzt nicht ganz geschwundenen Einfluß,[1]) der sich sogar auf Süddeutschland und die Schweiz erstreckte und in H. G. Nägelis „Choralwerk". Zürich 1828, sowie im Württ. Ch.-B. 1828 (von Kocher, Silcher und Frech) Nachahmungen hervorrief, die durch ihren armselig-einfachen, unglaublich kunstwidrigen Choralsatz einen vierstimmigen Gemeindegesang zu ermöglichen suchten. — Joh. David Müllers „Vollst. Hessen-Hanauisches Ch-B." 1754 ordnete seine Choräle erstmals nach Strophengattungen: Joh. Christ. Kühnaus „Vierst. alte und neue Choralgesänge." Berl. 1786 verzeichnete erstmals, soweit dies damals möglich war, die Komponisten und die Entstehungszeit der einzelnen Choräle, und Joh. Georg Vierling hält es in seinem „Ch.-B. auf vier Stimmen." Kassel 1789, als der erste für nötig den Charakter und Ausdruck der Melodieen zu bezeichnen, worin ihm z. B. Knecht und Christmann, Württ. Ch.-B. 1799 (in öfters bis zur Lächerlichkeit getriebenem Überschwang), Rinck u. a. und selbst in der Gegenwart noch Jakob und Richter, Ch.-B. 1872—1874 folgen. — Die Zahl der Choralbücher des 19. Jahrhunderts ist Legion; fast jeder Kantor und Organist irgend einer bedeutenderen Kirche hat ein eigenes Choralbuch herausgegeben, das womöglich auch eine größere oder geringere Anzahl von ihm selbst komponierter, „mit besonderem Fleiß und Begeisterung gemachter"[2]) (ja wohl g e m a c h t e r!) Choräle enthält. Die

[1]) „Die weichlich-empfindsame, durch und durch moderne Harmonisierung in diesem bis 1844 in sämtlichen Kirchen Leipzigs und in den meisten Mitteldeutschlands im Gebrauch gewesenen Buche, wurde für ganz Deutschland tonangebend und hat viel verderbt und geschadet." Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 477. Seiner und einer langen Folgezeit aber galt es als „ausgezeichnet durch verständliche, einfache und leichte Bässe und Harmonien" und als „vorzüglich durch den leichten Gang der Mittelstimmen für Singechöre." Jansen, Die evang. Kirchengesangskunde. Jena 1838. S. 201.

[2]) Wie Knecht und Christmann, Ch.-B. 1799. Vorr. S. VI, bezeichnend genug hervorheben. Sie bringen unter 266 Nrn. 123 neue Choräle; das Bayr. Ch.-B. 1815 unter 219 Mel. 82 neue (von Knecht allein 75 Nrn.); Friedr. Schneider, Ch.-B. 1829 hat bei 271 Mel. 38 eigene, das Württ. Ch.-B. von 1828 bei 217 Mel. 63 neue von Kocher (22), Silcher (20) und Frech (21); überhaupt scheint in Württemberg das „Choralmachen" besonders in Blüte gestanden zu haben, denn Palmer, Ev. Hymnol. 1864. S. 281. Anm. erzählt, daß, als im Jahre 1843 in Stuttgart eine Kommission ihre Vorarbeiten zum neuen Ch.-B. machte, sie von einem Lehramtskandidaten ein Volumen erhielt, das für jedes Lied eine neue Melodie des Einsenders enthielt; „der junge Mann meinte, man habe z. B. Ein feste Burg — Gelobet seist du Jesu Christ — u. dgl. nun lange genug gesungen, es sei an der Zeit, auch einmal

wichtigsten dieser Choralbücher werden wir in den biographischen Artikeln über ihre Herausgeber zu nennen haben; mehr oder weniger vollständige Verzeichnisse derselben finden sich bei Häuser, Gesch. des Kirchenges. 1834. S. 213 ff., C. F. Becker, Die Choralsammlgn. der versch. christl. Kirchen. Leipz. 1845; Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. Jena 1850. S. 595—603 u. S. 675—718; Döring, Choralkunde. 1865. S. 195—220 u. a. — Die neuere historische Forschung auf dem Gebiete des evangelischen Chorals hat, obwohl sie mehrfach von falschen Gesichtspunkten ausgegangen ist und sich des altertümelnden Gelüstes, das Choralbuch der Gegenwart womöglich in eine historische Anthologie zu verwandeln, nicht immer zu entschlagen vermocht hat, auf die Restituierung und Reinigung der Melodieformen und auf die kunst- und stilmäßigere Gestaltung der harmonischen Behandlung derselben in den Choralbüchern einen hochschätzbaren, heilsamen Einfluß geübt, wie ihn z. B. Ch.-BB. wie das Erksche 1863, das Württembergische 1876 von Faißt, das Jakob-Richtersche 1873 (dem man freilich seinen etwas volltönenden Titel „Reformatorisches Ch.-B." verzeihen muß), das Pfälzische von Lützel 1859 und manche andere in durchaus erfreulicher Weise zeigen. —

Je nach dem Zwecke, dem ein Choralbuch zu dienen bestimmt ist, wird sich sein Inhalt und seine Einrichtung verschieden gestalten. Für uns kann jedoch hier nur das Kirchen-Choralbuch in Betracht kommen, sofern dasselbe in einer bestimmten Landeskirche, oder in einer einzelnen Provinz einer solchen officiell oder halbofficiell eingeführt ist.

In Bezug auf ein solches Landes- oder Provinzial-Choralbuch nun fragen wir: fürs erste, welchen Inhalt an Melodieen es auszuwählen, was es zu geben hat; fürs zweite, in welcher Form oder Redaktion es die gewählten Melodieen mitteilen, wie es dieselben gestalten soll; fürs dritte endlich, welche äußere Einrichtung als die zweckmäßigste für ein solches Buch zu wählen ist.

1. Den Inhalt eines kirchlichen Choralbuchs kann selbstverständlich nur der Schatz von Melodieen bilden, der in den Gemeinden der Landeskirche, für die es bestimmt ist, kirchliche Geltung hat; es darf das Choralbuch nur das geben, „was es aus der Kirche nimmt und dies für seine Zeit feststellen." Nun besitzt aber die deutsche evangelische Kirche zunächst einen Grundstock von Choralmelodieen, die ihr in ihrer Gesamtheit eigen sind und in denen trotz der so vielfach geteilten Landeskirchen ihre Einheit und Zusammengehörigkeit den schönsten Ausdruck findet und für alle Zeiten finden wird. Das sind die Melodieen, die man mit vollem Recht Kernmelodieen nennt, weil sie nicht nur praktisch den Kern des Kirchengesanges bilden, sondern auch ihrem musikalischen Inhalt nach vom höchsten Werte

---

wieder eine neue zu singen. Ein ganzes Choralbuch neu zu komponieren, — dieser Gedanke war vorher noch keinem gekommen." — Auch Schicht, Ch.-B. 1819 bringt es zu der erklecklichen Anzahl von 306 neuen Melodieen; doch ist nach Zahn, Euterpe 1875. S. 25. 26 den Angaben Schichts nicht immer zu trauen.

sind und den Mittel- und Ausgangspunkt aller echt evangelischen Kirchenmusik darstellen.[1]) Sie machen daher auch den ersten und unerläßlichen Hauptbestandteil jedes Choralbuches aus; und wenn man, um wenigstens etwas Feststehendes zu haben, in den 100 Melodieen (genau 99) des Eisenacher Deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs von 1854 diesen Grundstock unseres Choralschatzes mit Freuden anerkennt, so kann man zugleich nur wünschen, daß derselbe bald in keinem kirchlichen Choralbuch irgend einer deutschen Landeskirche mehr fehle, damit unser Volk wieder „mit einhelliger Zunge auf altem und unvergänglichem Grunde Gott den Herrn loben und preisen möge.“ — Aber jede Einzelkirche hat auch noch ihre specielleren Bedürfnisse; jede hat ihr eigenes Gesangbuch, in dem außer den „150 Kernliedern“ noch drei-, vier-, fünfhundert und mehr Kirchenlieder verschiedener Qualität stehen, von denen zwar viele nach Kernmelodieen gesungen werden können, viele andere aber auch noch weitere Melodieen verlangen, um im Munde unsrer Gemeinden lebendig zu werden. Für sie ist also noch eine Anzahl von Chorälen als eine Gruppe zweiten Ranges dem Kirchenchoralbuch einzuverleiben. Der Umfang dieses Bestandteils wird sich natürlich ganz nach dem in jedem einzelnen Falle vorliegenden Bedürfnisse zu richten haben; seine Auswahl verlangt immerhin noch besondere Sorgfalt und wird mehr durch „den Überfluß, als durch den Mangel“ erschwert werden. So manche ältere, wertvolle Melodie, die nach und nach abgegangen, oder seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch entbehrliches Mittelgut, oder durch ganz Wertloses verdrängt worden ist, verdient wieder hervorgezogen und in ihr Recht eingesetzt zu werden.[2]) Und wo dies nicht sogleich und auf einmal geht, muß das Choralbuch wenigstens einer Besserung bei der kommenden Generation Bahn machen, indem es Gelegenheit giebt, das bessere Alte wieder kennen zu lernen. — Jede deutsche Landes- und Provinzialkirche besitzt aber außerdem noch eine weitere Anzahl von Chorälen, die aus ihr selbst hervorgegangen, auf ihrem eigenen Grund und Boden gewachsen, und ihr darum nicht minder wert sind, als die mehr oder weniger ökumenischen Melodieen. Diese provinziellen und selbst lokalen, einer engeren kirchlichen Einheit eigenen Weisen, die gewöhnlich um so zahlreicher sind, je eigentümlicher sich eine solche Landeskirche gestaltet, einen je ausgeprägteren kirchlichen Eigencharakter sie sich im

---

[1]) Was Palmer, Ev. Hymnol. 1865. S. 237. Anm. über den richtigen Sinn des Wortes Kernlied sagt, das kann ohne weiteres auch auf die Kernmelodieen angewendet werden.

[2]) Und dies, ohne daß man das Choralbuch zum Antiquitätenkabinet machen will, wie es eine Zeitlang den Anschein hatte. Wenn ein Ch.-B. wie das württembergische von 1844 für Melodieen wie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ — „Auf meinen lieben Gott“ — keinen Platz hatte, so ist das ein durch nichts zu entschuldigender Fehler. Eine so kostbare Melodie, wie z. B. Melch. Francks „Wenn ich in Todesnöten bin“ dürfte in einem Ch.-B. auch dann nicht fehlen, wenn das betreffende G.-B. das zugehörige Lied nicht hat, weil unter den vielen Liedern des siebenzeiligen Versmaßes gewiß ein andres sich finden ließe, mit dem sie füglich verbunden werden könnte.

Verlaufe ihrer besonderen kirchengeschichtlichen Entwicklung herausgebildet hat, verlangen im betreffenden Choralbuch ebenfalls noch Berücksichtigung und sind als ein dritter Bestandteil in dasselbe aufzunehmen. Freilich mit Maß, und nicht so, daß etwa „eine der ganzen evangelischen Kirche angehörige Kernmelodie beseitigt werden dürfte, um einem Lokalprodukte Platz zu machen, dieses muß sich vielmehr dem wirklichen Werte unter allen Umständen unterordnen; nur zwischen Melodieen zweiten und dritten Ranges begründet der Indigenat ein Vorzugsrecht." — Welches ist nun aber die Anzahl von Melodieen, die ein Kirchenchoralbuch enthalten muß, wenn es dem vorhandenen Bedürfnis wirklich entsprechen will? Diese Frage ist zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden beantwortet worden. Der Hallesche Pietismus, der in seiner subjektiven Gefühlsseligkeit viele Lieder hervorbrachte, die nicht kirchliche Versmaße hatten, brauchte für dieselben eine Menge neuer Melodieen. Auch die spätere rationalistische Zeit mit ihrer ebenso subjektiven und unpoetischen Lieder- und Choralmacherei machte die Choralbücher zu übergroßem Umfange anschwellen. Und der Einfluß dieser beiden Richtungen ist auch heute noch nicht ganz überwunden, obwohl man längst einsehen gelernt hat, wie sehr derselbe vom Übel war, weil der Überfluß an Melodieen, die in die Kirche eingeführt wurden, zur notwendigen Folge hatte: entweder, daß viele (und nicht immer die geringeren) eigentlich kirchliche Weisen unbenützt blieben und daher im Bewußtsein der Gemeinden abstarben, oder daß die Gemeinden, weil sie immer wieder andre Melodieen singen mußten, keine einzige recht lieb gewinnen und frisch und freudig singen lernten.[1]) Die Kirchenchoralbücher, die gegenwärtig im Gebrauch stehen, enthalten zwar meist viel weniger Melodieen, und doch zeigen auch sie noch so schwankende Zahlen, daß man wohl sieht, wie auch unsre Zeit zu einer allgemeineren Erkenntnis des wirklichen Bedürfnisses an Kirchenmelodiren noch nicht durchzudringen vermochte. Freilich hängt dies wesentlich mit der Einrichtung der Gesangbücher zusammen, die ja meist für „Kirche, Schule und Haus", oder wenigstens für „Kirche und Haus", selten aber ausschließlich nur für den kirchlichen Gebrauch gemeint und redigiert sind. Außerdem ist auch die Meinung noch nicht überall geschwunden, daß alle Lieder, die in einem solchen Gesangbuch für „Kirche und Haus" stehen, auch gesungen werden müssen, während doch viele derselben besser dem erbaulichen Lesen anheimzugeben wären.[2])

[1]) Vgl. Münchner Ch.-B. 1844. Vorr. S. IV und Spitta, a. a. O. S. 114: „Noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Mehrzahl der Melodieen nebst ihren Texten allen vertraut. Dann beginnt eine nach der andern zu schwinden. Heutigen Tages dürften in keiner Gemeinde mehr als durchschnittlich 20 Melodieen wirklich lebendig sein."

[2]) Palmer, a. a. O. S. 226 führt an, daß er während 21 Jahren von den 651 Liedern des Württ. G.-B. höchstens 270 jemals im Gottesdienst habe singen lassen, und auch von diesen ein starkes Dritteil nur selten. Wenn nun die Herausgeber des Münchner Ch.-B. Vorr. S. VIII bemerken, daß nach ihren 80 Melodieen über 500 Lieder desselben Württ. G.-B. gesungen werden können, so kommen von den 220 Melodieen des Württ. Ch.-B. jedenfalls viele nie in kirchlichen Gebrauch.

Diese verschiedenen Anforderungen des Gesangbuchs an das Choralbuch erklären es, daß während z. B. das „Choralbuch für die (deutschen) evang. Gemeinden in Frankreich." Straßburg 1851 mit nur 76 Melodieen, und ein so vollständiges und treffliches Kirchengesangbuch, wie das von Dr. Wiener (Nürnb. 1851) mit 167 Melodieen auskommt, Ritter, Choralbuch für Halberstadt-Magdeburg 1856, deren 379 nötig hat, und Schicht, Choralbuch 1819 im ersten Teil für die „königl. sächsischen Lande" 373, im zweiten und dritten Teil „für die übrigen deutschen Lande" 421 und 491, im ganzen 1285 Melodieen braucht. Suchen wir zwischen diesen Extremen eine Durchschnittszahl zu gewinnen, so ergiebt sich z. B. aus den folgenden zwanzig ganz beliebig gewählten Choralbüchern: Straßburg 1851—76 Nrn., München 1844—80; Bern 1854—99; Steglich (Sachsen) 1845—286; Krüger (Ostfriesland) 1855—173; Natorp-Rinck 1822—223; Hentschel (Thüringen) —210; Erk (Berlin, Brandenburg) 1863—290; Bayern 1855—191; Ritter, Halberst.-Magdeb. 1856—379; Ritter, Preußen 1857—279; Anhalt-Bernburg 1864—188; Mecklenburg 1867—194; Württemberg 1844—220; Anhalt-Dessau (Schneider) 1829—271; Hessen-Kassel 1844—267; Döring (Westpreußen) 1862 —116; Schwenke (Hamburg) 1844—194; Dr. Wiener, G.-B. 1851—167; Apel (Schleswig-Holstein) 1832—177 eine solche von 204 Nrn.; aus folgenden 10 im Kirchengebrauch stehenden Choralbüchern: Straßburg — 76; Bern — 99; Bayern — 191; Mecklenburg — 194; Anhalt-Bernburg — 188; Anhalt-Dessau — 271; Württemberg 220; Erk (Berlin) — 290; Hentschel — 210; Ritter (Prov. Preußen) — 279 eine solche von 201 Nrn.; eine etwas höhere aus den fünf Württ. Landeschoralbüchern seit 1711, nämlich: Störl 1711—283; Stözel 1777—245; Knecht 1799—266; Ch.-B. von 1828—217; Ch.-B. von 1844—220 = 246 Nrn.; und eine etwas niedrigere Durchschnittszahl aus den drei Schleswig-Holsteinischen Landeschoralbüchern: Rein 1755—201; Kittel 1803—200; Apel 1832—177 = 193 Nrn. Alles in allem genommen dürften also 200 Melodieen für das Kirchenchoralbuch vollständig genügen. Fassen wir endlich noch den Punkt ins Auge, in welcher Anzahl die Melodieen den verschiedenen Perioden des evangelischen Kirchengesangs entnommen werden, so ergeben sich etwa folgende annähernde Resultate. Es entnehmen z. B. der Zeit:

	bis 1630:	1630—90:	1690—1738:	1738—heute:
Bayr. Ch.-B. 1855. 191 Mel.	88.	52.	31.	11.
Pfälz. G.-B. 1859. 219 Mel.	101.	45.	52.	24.
Württ. Ch.-B. 1844. 220 Mel.	66.	48.	60.	45.
Dr. Wiener G.-B. 1851. 167 Mel.	95.	44.	21.	7.
durchschnittlich also: 200—	90.	48.	40.	22.

Je nach Bedürfnis lassen sich dann diese Verhältnisse bei der festgehaltenen Gesamtzahl von 200 Melodieen noch vielfach modifizieren: man kann z. B. nehmen:

aus der Zeit bis 1630:	1630—90:	1690—1738:	1738—heute:
100.	30.	50.	20.
100.	40.	40.	20.
100.	30.	40.	30.
90.	40.	40.	30.
90.	40.	50.	20.
90.	30.	50.	30.
80.	50.	50.	20.
80.	40.	40.	40.
80.	30.	45.	45.

u. s. w., ob nun mehr neuere Melodieen, wie z. B. in Württemberg notwendig sind, oder aber, ob man sich mehr an das bewährte Alte halten und dem guten Worte Selneccers[1]) folgen kann, der da meint: „In vnsern Kirchen behalten wir D. Lutheri Gesenge, vnnd singen dieselben sampt den andern in seinem Gesangbüchlein, mit frewden mit einander, vnd lassen andre newe Gesenge anstehen, das wir (wie es sonst leichtlich geschicht) der alten Lehr, Trost, Danck vnnd lobgesenge nicht vergessen."
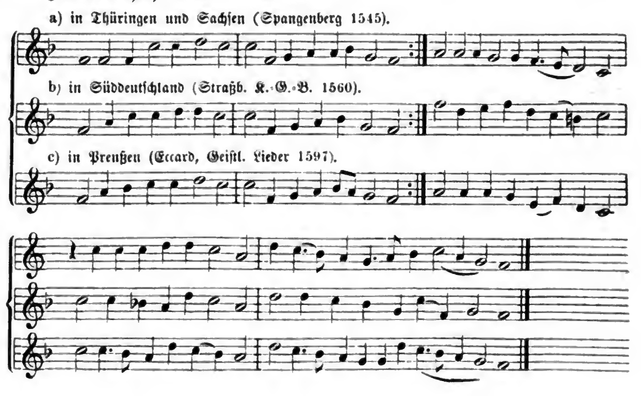
2. Hinsichtlich der Redaktion der Choräle, der Form, wie dieselben im Choralbuch zu geben sind, kommen zwei Hauptpunkte in Betracht: der Rhythmus und die Tonfolge. Zwar die Frage: ob alter, quantitierender, oder neuerer accentuierender Rhythmus, ist keine brennende mehr, wie sie es in den vierziger und fünfziger Jahren in hohem Grade war. Der Feuereifer für die Restituierung der alten rhythmischen Form, deren ursprünglicher Bestand noch weit schwerer zu ermitteln ist, als der der Melodie, „weil die Alten in ihren Tonsätzen sie als Gegenstand einer in hohem Grade freien, künstlerischen, nach Ort und Zeit wohl auch manierierten Bearbeitung ansahen,"[2]) hat sich abgekühlt und einer ruhigeren Anschauungsweise Platz gemacht. Man ist von der Ansicht zurückgekommen, als sei unsre jetzige rhythmische Form des Chorals nur eine im Laufe der Zeit eingetretene Degeneration, oder gar eine dem bewußten Thun der Bearbeiter von Choralbüchern einer bestimmten Periode schuld zu gebende Korruption. Die Einsicht ist immer mehr durchgedrungen, daß wie die ältere Form sich auf den Vokalstil der mittelalterlichen Tonkunst gründet, so die neuere mit Naturnotwendigkeit aus dem Instrumentalstil der neueren Musik hervorwachsen mußte; daß der alte Volksgesang wesentlich vom neueren verschieden ist, und dieser ganz ebenso nur in den Formen seiner Zeit sich bewegen kann, wie jener in denen der früheren, und daß insbesondere der Choral als geistlicher Volksgesang in seiner rhythmischen Darstellungsform auch noch vom Grade der Innigkeit des religiösen Lebens abhängig ist, und in einer

[1]) Vorr. zu den „Kirchengesengen" 1597 bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 667.
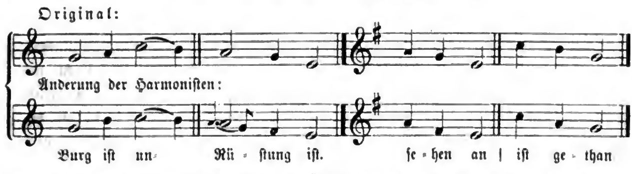
[2]) Vgl. die Auseinandersetzungen hierüber in den Publikationen der Gesellsch. für Musikforschung. Jahrg. IV. 1. S. 92—97.

tiefer erregten Zeit eine größere Lebendigkeit entfalten mußte, als in einer ruhigeren. Der Wahn ist geschwunden, als könne und dürfe man den Sängern des Chorals, d. h. der Gemeinde, wie dem ihn ausführenden Instrumente, d. h. der Orgel, Gewalt anthun, um beide in eine Formenwelt zurückzuführen, die nicht die ihrige ist, weil eben erstere in der Gewöhnung ihrer Zeit erwachsen sind, und letztere nur mittelbar durch den Fortschritt der Harmonie accentuieren kann, und daher am schicklichsten mit dem Takt geht. Die besten Choralbücher der Gegenwart begnügen sich denn auch in der richtigen Erkenntnis, daß sich hier nichts erzwingen und aufdringen lasse, damit, unter „Beiseitesetzung des Vorurteils, als ob jeder Choral nur in langsamstem Gange gesungen werden dürfte, aus den älteren, lebendigeren Formen der Weisen diejenige Erfrischung für die gegenwärtigen zu schöpfen, welche mit dem jetzigen Zustand des Gemeindegesangs sich verträgt und für eine künftige Entwicklung Raum läßt."
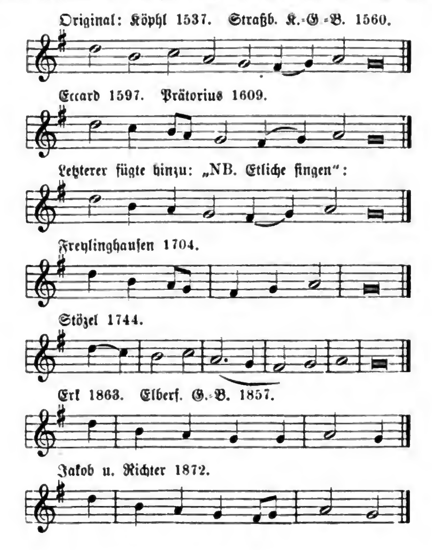
Ungleich wichtiger als die rhythmische Gestaltung ist auch für die Gegenwart noch der zweite Punkt: die Tonfolge, in der eine Melodie im Choralbuch gegeben werden soll. Die Historiker der strengen Observanz kennen von ihrem Standpunkt aus natürlich nur eine Beantwortung dieser Frage: bei jeder Weise ist auf das Original, die ursprüngliche kirchliche Fassung zurückzugehen. Allein wie viel sie immer für die quellenmäßige Erforschung des Chorals gethan haben mögen: noch ist es bei nicht wenigen Weisen schwer, bei einzelnen geradezu unmöglich, zu bestimmen, welches ihre ursprüngliche Fassung war. Schon im Reformationszeitalter selbst zeigt sich in den verschiedenen deutschen Gauen eine verschiedene melodische Ausgestaltung einer und derselben Weise. Die Melodie des „Agnus Dei deudsch" — „O Lamm Gottes unschuldig" z. B. war schon im 16. Jahrhundert in folgenden drei Formen kirchlich:

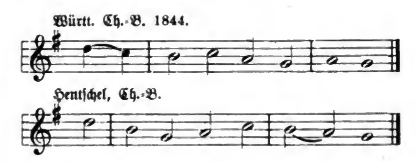


die seitdem noch durch die mannigfachsten Wandlungen durchgegangen sind. Außerdem aber wurde im Volksmunde manches nicht Volkstümliche (Ligaturen, Dehnungen u. dgl.) abgestreift, manche Härten in der Tonfolge einzelner Melodieen abgeschliffen, manch steifes Original erst „zurechtgesungen“, und auch die Harmoniker änderten von frühe an manche ursprüngliche Fassung, die sich ihrer harmonischen Behandlung nicht gut fügen wollte. Alle diese Änderungen aber sanktionierte die Kirche, indem sie dieselben in ihre Sammlungen aufnahm, und sie sind auch da, wo sie nicht zum Vorteil des Originals geschahen, kaum ohne weiteres rückgängig zu machen. Als Beispiele führen wir an: „Ein feste Burg ist unser Gott“ und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ („Herr wie du willt, so schicks mit mir“):



und aus letzterer Melodie die vielfachen Änderungen der Tonfolge der letzten Zeile:
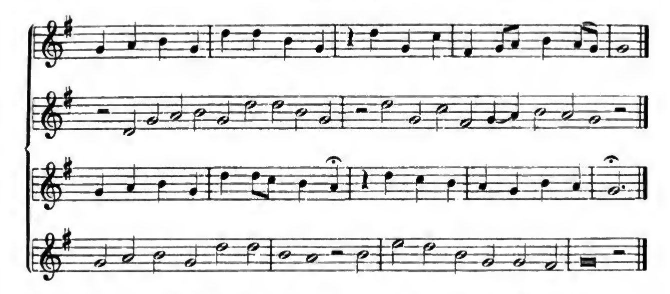




Und nicht alle diese Varianten sind nur als lokale und zufällige zu betrachten und zu behandeln, auch dürfen bei weitem nicht alle nur als Korruption einer Melodie angesehen werden, deren Beseitigung anzustreben wäre: viele sind vielmehr geschichtlich berechtigte Kinder ihrer Zeit und daher nicht unwichtige Dokumente der melodischen Entwicklung. — Stellt man sich nun aber auf den musikalischen Standpunkt und verlangt eine melodische Tonfolge, die einerseits den Anforderungen der Kunst im allgemeinen, wie denen der kirchlichen im besondern, so vollständig gerecht wird, daß sie auch dem feiner gebildeten Ohre zusagt, und die andrerseits auf gesunde, frische Volkstümlichkeit ein nicht minder aufmerksames Absehen hat: so ist es, wenn man z. B. die folgenden Übertragungen der Melodie „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“:

Freylinghausen 1704. (Gesamtausg. 1741. Nr. 753. S. 495):

Elberf. G.-B. 1857. Nr. 241. S. 211.

Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 42. S. 27.

Zürcher G.-B. 1855. Nr. 181. 258.



näher untersucht, nicht eben schwer zu sagen, wo in denselben die kunstmäßig-feinere und zugleich die volkstümlich-gesundere Melodik ist, und wo nicht. Auch dagegen wird der sachkundige Musiker wenig einwenden, wenn den von J. B. König (1738) und seinen Zeitgenossen herrührenden Übertragungen der älteren Melodieformen aus dem Darmstädter und Freylinghausenschen Gesangbuch (1698 u. 1704—41) nur wenig Lob gespendet wird, „weil dieselben nicht immer von gehörigem musikalischem Geschick und von der nötigen Einsicht in die Gesetze einer feinen und gesunden Melodik zeugen," vielmehr durch diese „Umwandlung der guten ursprünglichen Melodieform nur zu oft ein steifes, eckiges und ungefüges Wesen in dieselben gekommen ist." Wenn nun aber gerade diese weniger guten Formen im Gemeindegebrauch und durch lange Gewöhnung geläufig sind: wie ist da zu helfen, und wer hat in letzter Instanz über die Melodieformen zu entscheiden? Der Historiker allein nicht, denn das Kirchenchoralbuch ist keine historische Anthologie; der Musiker allein auch nicht, denn es ist ebensowenig eine Sammlung von Kunstgesängen: beide können nur eine beratende Stimme haben, und der eine die älteren Melodieformen herbeischaffen, der andre aber mithelfen, wenn nun deren Wert oder Unwert gegenüber den neueren Formen abzuwägen ist. Das entscheidende Wort hat einzig die singende Gemeinde, die ja die Weisen bereits in der einen oder andern Form im Gebrauch und daher ein „Recht des Besitzes" auf dieselben hat, das bei ihr mit dem „Rechte der Erbauung" zusammenfällt — zwei unumstößlichen Grundrechten, die in allewege zu ehren sind. Das werden sie aber, wenn sie im Laufe der Zeit einen geringer-wertigen oder fehlerhaften Inhalt bekommen haben, nicht dadurch, daß man sich diesem nun unbedingt und unter allen Umständen anbequemt, sondern vielmehr dadurch, daß man diesen Inhalt wieder besser und wertvoller zu gestalten sucht. Und dies ist die Aufgabe der Melodieenredaktion im Choralbuch. Dasselbe hat bei allen Weisen, die im Gemeindegesang lebendig und viel gebraucht, aber durch schlechte Lesarten entstellt sind, diesen die melodisch besseren und historisch berechtigten Lesarten als Varianten beizugeben und auf die besten unter diesen speziell hinzu-

weisen, damit sie nach und nach wieder in Gebrauch genommen werden; bei weniger gangbaren Weisen aber, kann es die besten Lesarten in den Text aufnehmen und die seither gebrauchten geringeren, soweit dies nötig erscheint, als Varianten beibehalten. Solche Weisen aber die erst ihrer Einführung in den Gemeindegesang harren, wird es nur in Lesarten bringen, die historisch berechtigt und melodisch tadellos sind. Das ganze Heer von Varianten aber, das nur der Sänger- und Kantorenwillkür seine Existenz zu danken hat,[1]) wird das Choralbuch, sofern sie etwa früher aufgezeichnet waren,[2]) unbarmherzig und gründlich zu beseitigen haben, sofern sie nur extemporiert werden, hat es mit denselben nichts zu thun.

3. Bezüglich der äußeren Einrichtung des Kirchenchoralbuchs möchten noch die folgenden Nebenpunkte zu beachten sein.

Es ist zunächst eine Forderung hymnologischer Akribie, und zugleich in vielen Fällen für die richtige Wahl der Melodie zu einem gegebenen Liede auch von praktischem Werte, daß im Choralbuch jede Weise unter ihrem Originalnamen verzeichnet sei. Denselben haben nun manche Melodieen bis zur Gegenwart behalten, andere aber sind im Laufe der Zeit auf andre Lieder übergegangen und tragen jetzt deren Namen. Wo dies nur zufällig oder willkürlich ist, hat das Choralbuch den Originalnamen zu restituieren und kann demselben die Übertragung, oder bei mehreren die wichtigsten derselben an zweiter Stelle beifügen; wo jedoch der spätere Name irgend welche historische Berechtigung erlangt hat, so daß ohne Verwirrung anzurichten nicht mehr auf die originale Bezeichnung zurückgegangen werden kann, ist diese wenigstens an zweiter Stelle der Überschrift beizufügen.[3]) Andere weniger berechtigte und weniger allgemein gewordene Namen aber können, wo es durch das praktische Bedürfnis angezeigt erscheint, dem Originalnamen ebenfalls beigefügt werden. Ob man diesen Namen als nomen proprium betrachten und auch äußerlich als solchen dadurch kennzeichnen will, daß man ihn nicht durch Anbringen der Interpunktionszeichen zerstückelt,[4]) ist Geschmacksache. Kantoren und Organisten aber sollten sich gewöhnen, jede Melodie mit dem ihr gehörigen Originalnamen zu

---

[1]) Kühnau, Ch.-B. I. 1. Ausg. verzeichnet bei 172 Chorälen ca. 250 Varianten, die er innerhalb eines kleinen Kreises fand, und Jansen, Ev. Kirchengesangskunde. 1838. S. 101 meint: „es sind kaum zwei Gemeinden zu finden, die dieselbe Melodie in allen ihren Teilen auf eine und dieselbe Weise singen."

[2]) Ein ergötzliches Beispiel von solchen Varianten aus dem handschriftlichen Ch.-B. eines Kantors in Hinterpommern teilt Gust. Flügel, Euterpe 1873. S. 179 u. 180 mit.

[3]) Ob bei Weisen, die ursprünglich Volksliedern angehören, nicht auch der weltliche Name, sofern er durch die neuere Forschung auf dem Gebiete des alten Volksliedes sicher festgestellt ist, beizufügen sein möchte?

[4]) Nach dem Vorgange von R. Stier, Gesangbuchsnot. Leipz. 1838, dem z. B. Layriz im „Kern", Fischer, Kirchenliederlex. 1878 u. a. folgen.

benennen, und auch die Melodieenbezeichnungen in den Gesangbüchern müßten strengstens in diesem Sinne eingerichtet sein.

Was ferner die Anordnung betrifft, die den Melodieen im Choralbuch zu geben, und die für dessen praktische Handhabung von wesentlicher Bedeutung ist, so zeigen die verschiedenen Choralbücher hierin große Verschiedenheit. Während die einen ihrer Anordnung gar kein Princip zu Grunde legen, wie z. B. das so umfangreiche Ch.-B. von Schicht 1819, oder das Knechtsche 1799 und das Württ. Ch.-B. von 1828, oder die Melodieen ganz willkürlich rubrizieren, wie z. B. das Ch.-B. der Brüdergem. 1784 mit seinen mehr als 570 „Melodieenarten", — lassen sich andere durch kirchliche Rücksichten leiten, wie z. B. Natorp, Ch.-B. 1822, der in „1. Melodieen für die Festtage, 2. Melodieen für die Feier der Sakramente, 3. Melodieen für den allgemeinen Gebrauch" ordnet, obwohl, wie Palmer, a. a. O. S. 336, richtig bemerkt, „die Melodieen keine Dogmatik und keine Festordnung haben," oder wählen sonst ein künstliches Anordnungsprincip, wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. 1873 den ersten Teil in drei Abteilungen zerlegen, von denen die erste 57 „Parallelmelodieenkreise" mit 271 einzelnen Weisen bringt, die zweite die „verschiedenen Melodieen" zusammenstellt, „welche ein und dasselbe Lied hat" (272—360), und die dritte endlich noch 162 „Einzelmelodieen" mitteilt. All diesen Anordnungsweisen gegenüber ist ohne Frage die alphabetische nach den Namen der Melodieen die einfachste und darum praktischste, namentlich wenn immer strenger beobachtet wird, was wir oben über die nomina propria der Choräle gesagt haben. Von Bronner in seinem Hamburger Ch.-B. 1715 zuerst angewandt, sind ihr seitdem auch weitaus die meisten Choralbücher gefolgt. — Als einfach und sachgemäß ist auch die Anordnung nach Versmaßen anzuerkennen, wie sie z. B. das Württ. Ch.-B. von 1844 hat, das mit dem dreizeiligen Versmaße beginnt und zu immer mehrzeiligeren aufsteigt. Kaum nötig sind aber hiebei die Ziffern- und Zeichentabellen mit Angabe der Zahl und der Länge und Kürze der Silben, wie sie z. B. Jakob und Richter, a. a. O. II. S. 1007—1014 auf acht Quartseiten als „Metrisches Register", oder das Münchner Ch.-B. 1844. S. 59—62 als „Verzeichnis der Metra" bringen; „kein Mensch achtet darauf und niemand kann Gebrauch davon machen." — Die Choralbücher des vorigen Jahrhunderts, die rein nur als „auf zwo Linien zusammengezogene" Partituren für die begleitende Orgel gemeint waren, gaben, wie schon weiter oben bemerkt wurde, den Chorälen keine Textunterlage bei, und es hat sich diese Weise vielfach bis zur Gegenwart erhalten. Andrerseits ist man auch wieder davon zurückgekommen und unterlegt jetzt jedem Choral wenigstens seine erste Textstrophe, um „dem Sänger und Organisten den Inhalt der Melodie und den Sinn der Harmonie möglichst nahezulegen und zu verdeutlichen." Dieser Zweck dürfte, sofern die Rücksicht auf ein bestimmtes Gesangbuch nicht zwingende Hindernisse in den Weg legt, durch Beigabe des Originaltextes am besten und sichersten zu erreichen sein.

Eine Forderung kunsthistorischen Interesses gleicherweise wie christlicher Pietät ist es ferner, daß über jedem Choral sein Komponist, und wo dies nicht möglich ist, wenigstens seine Entstehungszeit genannt sei. Das Gedächtnis der „Männer, denen der Herr der Kirche solche Gaben geschenkt hat, und durch deren Mund er alle evangelischen Gemeinden so reichlich und fortwährend segnet," soll in Ehren bewahrt werden allezeit; und zum vollen Verständnis einer Melodie trägt es wesentlich bei, daß man wisse, aus welcher Zeit sie stammt. Der Organist muß — wie Riehl einmal in andrer Beziehung bemerkt — lernen, schon das Choralbuch anders auf den Orgelpult zu legen, wenn es sich um einen Choral aus der Reformationszeit, oder einen solchen von Hiller oder Knecht handelt. Nun ist ja freilich wahr, daß „nicht die Hälfte der sämtlichen Weisen unsres Choralschatzes eine sichere Bestimmung ihres Urhebers zuläßt;" um so mehr aber müssen diejenigen, deren Komponist ermittelt ist, auch dessen Namen und womöglich das Jahr der Komposition, d. h. der Erfindung der Melodie an der Spitze tragen. Bei den andern Chorälen ist wenigstens der „Standpunkt gänzlicher Verwilderung zu verlassen, auf dem in betreff des historischen Wissens nicht wenige Choralbücher der Neuzeit stehen,"[1]) und ihre Entstehungszeit, ihr Ursprungsgebiet, sowie die Zeit ihres ersten Erscheinens im evangelischen Kirchengesang und betreffenden Falles noch die Zeit des ersten Auftretens einer „für die jetzige Tonfolge einer Melodie bedeutsamen Umgestaltung" beizufügen. Die historische Forschung der Neuzeit hat auf dem Gebiete der Choralgeschichte eine tief eingehende Thätigkeit entfaltet und in der Feststellung einer Menge von Thatsachen bedeutende Resultate erzielt, die auch in den Kirchenchoralbüchern immer allgemeiner zu verwerten sind.[2]) — Schließlich ist auch noch des Brauches zu erwähnen, nach welchem im Choralbuch der Charakter jeder Weise durch ein beigesetztes Schlagwort gekennzeichnet werden soll. Es stammt derselbe aus der Zeit des Rationalismus, der, weil ihm das innere Verständnis des Chorals vollständig verloren gegangen war, das Bedürfnis fühlte, durch solch äußerliche Mittel nachzuhelfen. Einzelne Choralbücher haben ihn bis in die Gegenwart herein festgehalten, weil sie wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Vorr. S. XI „der Ansicht sind, daß dadurch (neben andern Hilfsmitteln) die richtige

[1]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. Vorr. S. VI. „Es wird da oft mit Jahrhunderten umgesprungen, daß es eine Art hat. „Aus dem vierten, sechsten u. s. w. Jahrhundert," das sind die feststehenden Überschriften einer großen Anzahl von Chorälen, und keinem der Choralbuchverfertiger, wenn er sich deren bedient hat, fällt es auch nur im entferntesten ein, einmal darüber nachzudenken, was solche fixfertige Überschriften zu bedeuten haben und was es besagen will, mit der historischen Forschung des Chorals auch nur bis ins 15. Jahrhundert vorzudringen."

[2]) Vgl. z. B. die höchst wertvollen historischen Nachweise über einzelne Choräle von Erk, Ch.-B. 1863. S. 241—262. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 213—227 und Zahn, Euterpe. 1877. S. 129—132. 171—173. 1878. S. 27—29. 170—177. 1879. S. 52—53. 88—89.

Melodieenwahl ebenso sehr erleichtert, als der falschen wirksam entgegen getreten werde." Wir halten diese Beigabe für vollständig überflüssig, einmal, weil es (wie die genannten Verfasser selbst zugeben) „sehr schwer ist, die Melodieen stets zutreffend zu charakterisieren,[1]) da es auch ein gut Teil Melodieen giebt, die keine besondere Färbung an sich tragen;" und dann weil wir meinen, wenn Palmer, a. a. O. S. 338, schon der Gemeinde ein deutliches Gefühl für positiv Unpassendes in Bezug auf Zusammenstellung von Lied und Weise vindiciert, noch vielmehr vom kirchlich gebildeten Organisten erwarten zu können, daß er in allen Fällen imstande sei, richtig zu wählen, ohne der Eselsbrücke solcher Schlagwörter zu bedürfen.

Choralbasset, in älteren Orgelwerken eine Pedalstimme, die ihren Namen daher hat, daß mit ihr der Cantus firmus oder Choral im Pedal vorgetragen wurde. Es war eine der alten Bauernflöte ähnliche Stimme von weiter Mensur, die im 2= und selbst im 1 Fußton vorkam. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 78 u. 248.

Choralfiguration,
Choralfuge, } vgl. im Art. „Orgelchoral".
Choralkanon,

Choralkantate, vgl. im Art. „Kirchenkantate".

Choralprästant, heißt in älteren Orgeldispositionen das Principal 4', unsre Oktave 4' (im Verhältnis zum Normalprincipal 8'), sofern diese Stimme zur Melodieführung beim Choral bestimmt und auch gut hiezu verwendbar war. Weil sie diesem Zweck als Diskantstimme schon vollständig genügte, wurde sie meist nur durchs halbe Klavier geführt. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 78.

Choralvorspiel, vgl. in den Art. „Orgelchoral" und „Präludium".

Chormäßig, Chormaß, ein Ausdruck der älteren Orgelbauer, mit dem die achtfüßigen Register der Orgel bezeichnet wurden, und der also dasselbe bedeutet, wie Aqual, so daß z. B. Principal 8' chormäßiges Principal oder Chorprincipal hieß. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 122. Unterchormäßig hießen die

---

[1]) Welch sonderbare Dinge dabei zu Tage kommen, zeigt ein Vergleich solcher Schlagwörter bei Knecht 1799 und Jakob und Richter. Da soll „O Welt sieh hier dein Leben" bei ersterem „Rührend und mit Pathos", bei letzteren „Gefühlvoll", — „Valet will ich dir geben" dort „Mit Resignation", hier „Feierlich freudig" — „Herr Jesu Christ meins Lebens Licht" — „sanftrührend" — „Heiter und getrost" — „Mitten wir im Leben sind" — „Ängstlich" — „Kräftig und inbrünstig" — u. s. w. gesungen werden. Knecht hat noch Schlagwörter wie: „Jammernd", „Ehrfurcht erregend", „erschütternd", „stöhnend", „schutzsuchend", „geistvoll", „deklamierend", „klagend und am Ende tröstend", „mit Himmelsvorgefühl" u. s. w.

16 füßigen Stimmen. — Schon Arnold Schlick[1]) gebraucht den Ausdruck Chormaß, meint aber damit die Stimmung in einer zur Begleitung des Chores geeigneten Tonhöhe. Eine ganze Reihe von Anwendungen des Ausdrucks „Chormaß“ bei verschiedenen Registern verzeichnet Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 78.

Chorton, ein Normalstimmton früherer Zeit, der als gewöhnlicher Chorton einen ganzen Ton und als Kornetton eine kleine Terz höher stand, als der damals gebräuchliche Kammerton. Es war der Stimmton der alten Orgelbauer, den sie bei ihren Instrumenten anwendeten, zunächst um Material zu sparen, dann aber auch, weil eine Orgel mit höherer Stimmung leichter den großen Raum einer Kirche zu durchdringen und auszufüllen vermochte, als eine solche mit tieferer Stimmung. Und weil nach dem Tone der Orgel auch die Kirchenmusik auf dem Chore, der Chorgesang intoniert wurde, nannte man diesen Stimmton Chorton. Freilich darf weder bei der Orgel noch bei Musikaufführungen jener Zeit überhaupt an einen Stimmton gedacht werden, dessen Höhe feststand und etwa nach einer Schwingungszahl fixiert gewesen wäre; es herrschte vielmehr die größte Willkür, jeder Orgelbauer, jeder Kantor hatte seinen eignen Stimmton; in England, den Niederlanden und Italien stimmten die Instrumente tiefer als in Deutschland; die Kirchenchöre Italiens und des katholischen Süddeutschlands sangen „in tertia inferiore“ d. h. eine Terz tiefer als in Mittel- und Norddeutschland.[2]) Noch jetzt finden sich da und dort in Dorfkirchen, im alten Chortone gestimmte Orgeln, wie ja auch heute ein tieferer Stimmton noch nicht allgemein angenommen ist, wenn auch die neueren Orgeln im tieferen Kammerton gestimmt werden.[3])

Christe der du bist Tag und Licht. Choral, dessen Weise dem alten Hymnus „Christe qui lux es et dies“, „in quadragesima ad completorium“, aus dem 7. (vgl. Wackernagel, K.-L. I. Nr. 121) oder aus dem 8. Jahrhundert (vgl. Mone! Lat. Hymnen I. Nr. 70) angehörte und mit der aus dem „Veni redemptor gentium“ herausgebildeten Melodieengruppe nahe verwandt ist. Sie erscheint im evangelischen Kirchengesang zuerst im Jos. Klugschen G.-B. 1535, Bl. 95b; im Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540, Bl. 38b und im Val. Babstschen
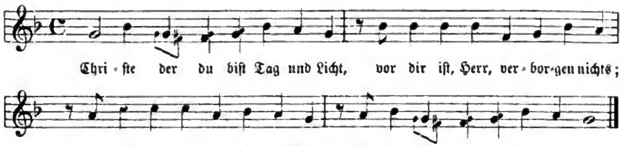
---

[1]) In seinem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ 1511. S. 16 ff. heißt die Überschrift von Cap. II. „Das Ander Capitell. Sagt võ der Mensur der pfeiffen, ein gutte chor moß, bequem darnach zu singen, vnd den Organisten zu Spiln.“

[2]) Interessante Mitteilungen über den Stimmton früherer Zeit giebt Prätorius, Synt mus. II. de organographia. Cap. II. u. A. J. Ellis, History of Musical Pitch. London 1880.
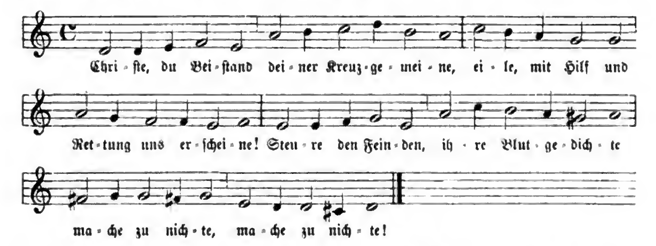
[3]) Freilich fragt L. Granzin, Bemerkungen über Orgelbau — Allg. musik. Zeitg. 1863. S. 343 immer noch mit Recht: „in welchem Kammertone?“ und rät bei neuen Werken den Ton des französischen Diapason normal (ā = 437,5 Schwingungen in der Sekunde) anzunehmen.

G.-B. 1545. I. Nr. 58, und heißt (die Form, welche die kleinen Noten andeuten, bei Layriz, Kern II. S. 12. Nr. 153 nach der Pfalznb. K.-O. von 1557):



Der Hymnus Christe qui lux es et dies gehört zu den sogenannten „Ambrosiana", d. h. zu denjenigen Hymnen, die den Ambrosianischen nachgebildet wurden, und es ist sein eigentlich ambrosianischer Ursprung nicht mehr erweislich.[1]) Eine Reihe deutscher Übertragungen desselben waren schon vor der Reformation vorhanden,[2]) und im evangelischen Kirchengesang ist er in zwei Bearbeitungen gebräuchlich: a. Christe, der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, verborgen nichts, von Wolfgang Meuslin; Erf. Enchirid. 1526, bei Wackernagel III. Nr. 161. b. Christ, der du bist der helle Tag, für dir die Nacht nicht bleiben mag, von Erasmus Alberus um 1556, bei Wackernagel III. Nr. 1037.

Christe du Beistand deiner Kreuzgemeine. Choral, der in Norddeutschland, besonders in Schlesien als Bitte „um geistlichen und leiblichen Frieden" allgemein gesungen wird und im Original heißt:



Er ist nach Melodie und Text von Matthäus Apelles v. Löwenstern (vgl. den Art.) und steht zuerst in „Geystliche Kirchen- vnd Hauß-Music". Breß-

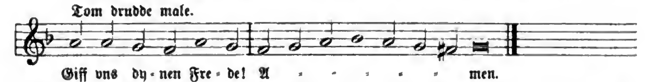
[1]) Vgl. Bäßler, Altchristliche Lieder. Berl. 1858. S. 33.

[2]) Acht solcher Übertragungen vgl. man bei Wackernagel, K.-L. II. Nr. 563—567 u. 1096, sowie bei Kehrein, Kirchen- und relig. Lieder 1853. S. 11 u. 210. — Vgl. Meister-Bäumker, Kath. K.-L. II. 1883. S. 246—247.

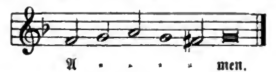
law 1644. — Dies Buch hat auf seinen drei ersten, nicht paginierten und nicht signierten Bogen unter dem Titel „Apelles-Lieder" zwanzig von Apelles v. Löwenstern gedichtete und komponierte Lieder, von denen obiges Nr. XVII ist. Die mittel- und süddeutschen G.-BB., die das Lied bringen, verweisen es meist auf die Melodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" — vgl. z. B. Dr. Wiener, G.-B. 1851. Nr. 165. S. 131. Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 167. S. 142. Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 756. S. 614 u. a.

Christe du Lamm Gottes, das deutsche Agnus Dei als liturgisches Prosastück findet sich schon im ersten Jahrzehnt der Reformation in den Kirchenordnungen; erstmals in der Braunschweig. K.-O. von Bugenhagen 1528. Bl. P. VIII a und Bl. Q. I b niederdeutsch und heißt dort:





Hochdeutsch hat es zuerst die Agende des Just. Jonas 1536 (nach G. A. Ritter. Ch.-B.) und die K.-O. des Herzogs Heinrich v. Sachsen 1539, Bl. 59 b; dann verbreitet es sich allgemein in den K.-OO.: Sächsische K.-O. 1555 u. 1564; Pfalz-Zweibr. K.-O. 1557. II. Bl. 11 b. (vgl. bei v. Tucher, Schatz II. S. 435); Pommersche K.-O. 1568. II. Bl. 369 b mit folgendem etwas kürzeren Amen:
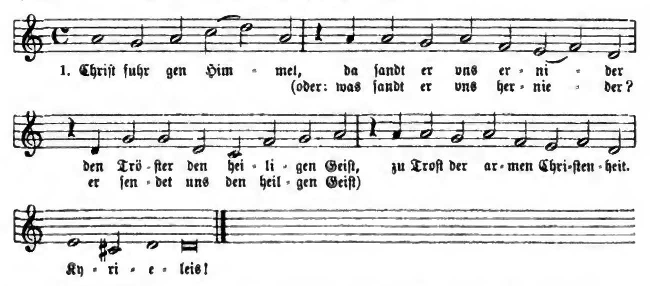


In den G.-BB. erscheint diese Prosabearbeitung zuerst in dem G.-B. von Christ. Adolf, Magdeb. 1542 — als „Angnus dei. Vp de Chor note. solenniter" — um sich dann auch in diesen allgemein zu verbreiten. Vgl. Euterpe 1862, S. 42.[1])

Christen ätzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine — eine Kirchenkantate von Joh. Seb. Bach, die wahrscheinlich am Weihnachtsfeste 1723

[1]) In der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" zum Sonntage Estomihi am Eingange der Passionszeit hat Seb. Bach die Mel. des „Christe du Lamm Gottes" zu einer tiefsinnigen Kombination benützt: „er läßt, während Chor und Instrumente ihre Haupt-Aufgabe erfüllen, von einzelnen Instrumenten diese Melodie in gewissen Zwischenräumen stückweise hineinfügen und so die Passionsempfindung in der Seele des Hörers aufdämmern." Vgl. Spitta, Bach II. S. 582. Die Kantate steht Bach-Ges. XXVI. Nr. 127.

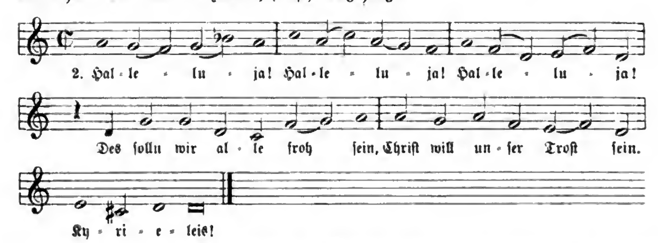
in der Nikolaikirche zu Leipzig erstmals aufgeführt wurde.[1]) Sie enthält: 2 Chöre, 2 Duette und 2 Recitative von großem ans Oratorische streifendem Stil und eigengearteter Stimmung, und ist unter Bachs Kantaten auch dadurch noch bemerkenswert, daß der Choral in ihr gänzlich fehlt. Man findet sie in der Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 63.

Christ fuhr gen Himmel, ein „alt Lob vnd frewden Lied von der Auffahrt vnsers Herrn Jesu Christi," das dem Ostergesang „Christ ist erstanden" (vgl. den Art.) nachgebildet und nach dessen Melodie bei der Himmelfahrtsceremonie (dem Hinaufziehen eines Christusbildes durch eine Öffnung des Chorgewölbes) in den Kirchen gesungen wurde. Es findet sich in der Heidelb. Handschr. Nr. 109. Bl. 112a als Strophe 13 des Osterliedes „Es giengen trew frewlach also fruo" (vgl. Uhland, Volkslieder II. Nr. 847) und ist als spätestens aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammend nachgewiesen. Vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. des K.-L. 1854. I. S. 175—177. Anfangs nur mit einer Strophe erscheinend — so bei Luther, Babsts G.-B. 1545. I. Nr. 62 unter den „alten Liedern", bei Witzel, Psaltes eccles. 1550. Fol. 108a als „Gemeiner Laygesang", u. a. —, wird es bald verschiedentlich erweitert und zwar zunächst durch die Zusatzstrophe des „Halleluja" von „Christ ist erstanden" (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 976. 978), dann auch durch andere Strophen: so von dem Straßburger Prediger Christoph Solius im Straßb. G.-B. 1545 auf 3 Strophen (vgl. Wackernagel, a. a. O. Nr. 1143), durch Nikolaus Hermann in seinen „Sontags Euangelia" 1560 (als „Christ fuhr gen Himmel, gebessert") auf 4 Strophen, und aus dem Eislebener G.-B. 1598 teilt Wackernagel (a. a. O. Nr. 1144) noch eine 5strophige Bearbeitung mit. Vgl. Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 73. 74. Die Melodie in ihrer Anwendung auf den Himmelfahrtsgesang lautet:



[1]) Die Nachweisung hierüber vgl. bei Spitta, Bach II. S. 197 und Anhang A. Nr. 14, S. 780 u. 781.
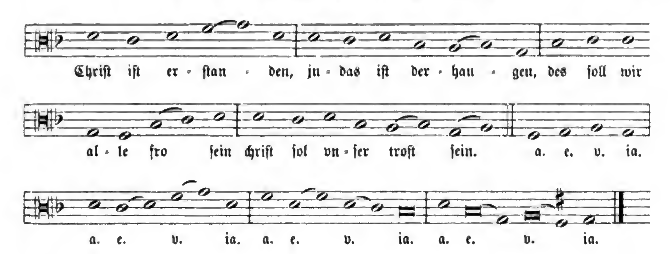
Diese Strophe, die in Einzelnheiten des Textes vielfach variiert, wird öfters dreimal wiederholt und dann die Hallelujastrophe angehängt:
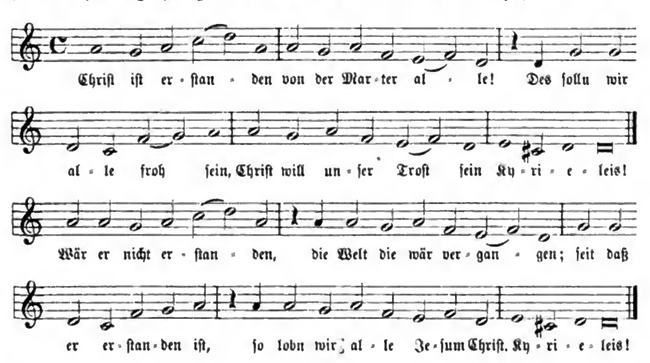


Christ ist erstanden von der Marter alle, ein Ostergesang, der als eines der ältesten erhaltenen Denkmäler des deutschen geistlichen Volksgesanges im Mittelalter anzusehen ist, da er wahrscheinlich schon aus dem 12. Jahrhundert stammt und im 13. als Kirchenlied bereits wohlbekannt, namentlich ein bei den Ostermysterien üblicher Gesang und so beliebt war, daß man nicht umhin konnte, ihm einen Platz in den lateinischen Agenden einzuräumen und ihn damit in die Liturgie aufzunehmen.[1]) Luther sagt von ihm: „Aller Lieder singet man sich mit der Zeit müde, aber das „Christ ist erstanden" muß man alle Jahre wieder singen," und Georg Witzel (Psaltes eccles. 1550) giebt ihm die Überschrift: „Hie iubilieret die gantze Kirch mit schallender hoher stim, vnd vnsäglicher freud" (vgl. Wackernagel, K.-L. II. Nr. 936). — Die Melodie wird allgemein als mit dem Liede von gleichem Alter angesehen und zeigt deutlich, wie der mittelalterliche Volksgesang unmittelbar an den Gregorianischen Cantus firmus anknüpfte: denn unser Lied, das im Mittelalter in allen deutschen Gauen gesungen wurde, erscheint in seinem melodischen Gange offenbar als eine Nachbildung der Ostersequenz „Victimae paschali" des burgundischen Priesters Wipo, der zwischen 1024—1050 blühte.[2]) Vollständig ausgebildet wurde die Weise bis jetzt erstmals handschriftlich in dem Münchner Codex germ. Nr. 716. Fol. 29 b (das. auch Cod. lat. zz. Nr. 226. Fol. 37 b) aus dem 15. Jahrhundert in dem folgenden Fragment aufgefunden (vgl. das Faksimile der Handschrift bei Meister, a. a. O. Beil. III):

[1]) Vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. des deutschen K.-L. 1854. S. 63—64. Derselbe zählt S. 193 eine Reihe zwischen 1480—1522 gedruckter lateinischer Agenden auf, die diesen deutschen Gesang in die Liturgie eingereiht haben. Vgl. auch Böhme, Altdeutsches Liederb. 1877. S. 660.
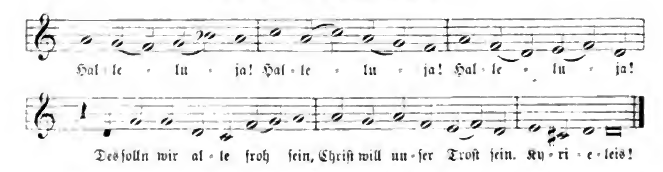
[2]) Vgl. die Nachweisungen bei P. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. S. 91—95. Die Sequenz selbst teilt er daselbst in den „Monumenta" Nr. 35 im Faksimile einer Einsiedler Handschr. aus dem 11. Jahrh. mit.



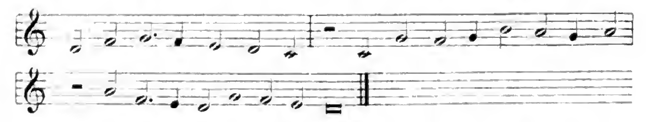
Gedruckt erscheint sie dann zuerst in den 64 vierstimmigen Liedern „getrückt zuo Mentz durch Peter Schöffern, Vnd vollendt Am ersten tag des Mertzen Anno 1513." Nr. 62, und bei Heinrich Finck, Liedlein 1536. Nr. 1, der sie jedoch schon vor 1500 notiert hatte.[1]) — Im evangelischen Kirchengesang erschien die Melodie zunächst 1524 in einer Umbildung zu Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden" (vgl. den Art.); doch bald fanden Lied und Weise auch im Original Aufnahme in die evangelischen G.-BB.: zuerst im Klugschen G.-B. 1531 (1529?), dann 1535. Bl. 97a, 1543. Bl. 141a; Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540. Bl. 39b; Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 59 ꝛc, und leben auch in den katholischen G.-BB. noch heute fort. Nach der Zeichnung im Eisenacher G.-B. Nr. 37. S. 32 heißt die Melodie:
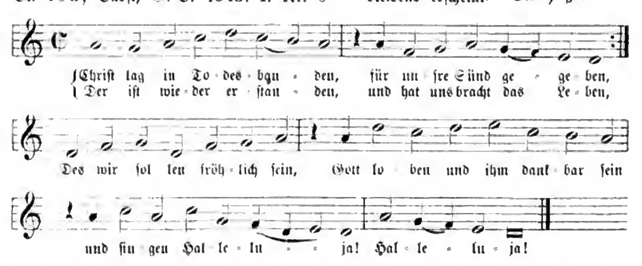


[1]) Einen Abdruck aus Schöffer besorgte schon v. Winterfeld für Hoffmanns Gesch. des deutschen K.-L. 1. Ausg. 1832. Notenbeil. I. Die Schöffersche Lesart (aber nicht ganz mit v. Winterfeld übereinstimmend), sowie die Heinr. Fincks vgl. bei Böhme, a. a. O. Nr. 552. S. 659.



Christ lag in Todesbanden, Choral, dessen Melodie aus „Christ ist erstanden" (vgl. den vorigen Art.) gebildet und wohl von Luther selbst, vielleicht unter Johann Walthers Mitwirkung, seinem Liede angepaßt wurde. Sie findet sich zuerst in den beiden Erfurter Enchiridien von 1524. Ausg. B (gedruckt zu Erffurt in der Permenter gassen zum Ferber Faß") Bl. B VIII b und in Walthers G.-B. 1525 in drei unter Nr. IX. X u. XI stehenden Bearbeitungen. Doch hat sie im Enchiridion und bei Walther Nr. IX folgenden Abgesang:



der aber schon bei Walther Nr. X u. XI durch einen neuen ersetzt wurde (vgl. v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder 1840. Nr. 8. S. 33. 34), mit dem sie dann in den Kirchengesangbüchern — Klug, G.-B. 1535. Bl. 10 b, Ausg. 1543. Bl. 18 a; Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 8 — bleibend erscheint. Sie heißt:



Lied und Melodie hat Seb. Bach in der Choral-Kantate „Christ lag in Todesbanden", die er im ersten Jahr seiner Leipziger Zeit geschaffen und am Osterfest (9. April) 1724 erstmals aufgeführt hat, zu einer „gewaltigen Schöpfung" verwendet. Er hat sich in derselben aller madrigalischen Musikformen und jeglichen Sologesangs enthalten, als Text ausschließlich die 7 Strophen des Liedes Luthers

verwendet und die Melodie in ebensoviel Sätzen in stets neuer Weise verarbeitet. Vgl. Spitta, Bach II. S. 220—26. Ausgaben: Bach-Ges. I. Nr. 4. ClA. Leipzig, Peters.

Christmann, Johann Friedrich, Choralkomponist und fleißiger Musikschriftsteller, der am 10. September 1752 zu Ludwigsburg geboren wurde. Schon als Knabe erhielt er dadurch, daß die Künstler der damals berühmten Hofkapelle des Herzogs Karl von Württemberg viel in seinem elterlichen Hause verkehrten, mannigfache musikalische Anregung, und als er 1762 das Gymnasium zu Stuttgart bezog, war er in der Musik bereits soweit gefördert, daß er sich als Klavier- und Flötenspieler öffentlich hören lassen konnte. Auch auf der Universität Tübingen, auf die er 1770 übergegangen war, trieb er neben dem Studium der Theologie fleißig Musik und schrieb dann in Winterthur, wohin er 1777 als Hofmeister gegangen war, ein „Elementarbuch der Tonkunst" (Speyer 1782. 8°. 380 S. mit Beispielbuch in Fol.), das bedeutende Verbreitung fand und von dem 1790 ein zweiter Teil erschien. Um 1780 kam er als Hofmeister nach Karlsruhe und trat hier mit Schmidtbaur und Abt Vogler in förderliche Verbindung. 1783 wurde Christmann Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg, wo er dann 23 Jahre lang bis zu seinem am 21. Mai 1817 erfolgten Tode wirkte. Seine fortgesetzte musikalische Thätigkeit bezeugen seine Kompositionen (bei Gerber und Fétis verzeichnet), sowie seine Abhandlungen über musikalische Gegenstände für die „Musikalische Realzeitung" (Speyer) und die „Allg. musik. Zeitung" (Leipzig). Für uns ist noch der Anteil von Interesse, den er am Zustandekommen des Württemb. G.-B. von 1791 und des zu demselben gehörigen Ch.-B. von 1799 hatte. Die Einführung des neuen G.-B. suchte er durch eine Predigt „Zur Belehrung für schwache Christen" (Tüb. 1791) zu fördern und für das Ch.-B. komponierte er von 1792 an 18 neue Choräle, 6 Figuralgesänge und 2 sogen. Antiphonen.[1]) Von diesen 18 Chorälen, die ganz im Geiste jener rationalistischen Zeit gemacht und mit ihrem Streben nach äußerlichem Effekt für den Gemeindegesang wenig geeignet erscheinen, haben sich im Württ. Ch.-B. von 1828 4, im Ch.-B. von 1844 nur noch zwei erhalten. Es sind dies folgende:

Lobsinge Gott, erheb ihn meine Seele. 1792. Ch.-B. 1799. S. 40. Nr. XXXVI. Württ. Ch.-B. 1828. S. 49. Nr. 119. Württ. Ch.-B. 1844. S. 31. Nr. 27 (mit dem Text „Ich danke dir in glaubensvoller Reue").

Von dieser Speise, diesem Trank. 1792. Ch.-B. 1799. S. 48. Nr. XLI. Württ. Ch.-B. 1828. S. 110. Nr. 287.

[1]) Im Ch.-B. Stuttg. 1799 die Choräle: Nr. 13. 17. 23. 33. 34. 36. 41. 44. 55. 57. 73. 88. 92. 181. 228. 229. 231. 239; die Figuralgesänge: Nr. 249. 250. 252. 253. 254. 255, und die Antiphonien: Nr. 265. 266.

Wer ist dir gleich, du Einziger. 1792. Ch.-B. 1799. S. 66. Nr. LVII. Württ. Ch.-B. 1828. S. 55. Nr. 136.

Anbetung, Jubel und Gesang. 1792. Ch.-B. 1799. S. 98. Nr. LXXXVIII. Württ. Ch.-B. 1828. S. 76. Nr. 214.

Preis dem Todesüberwinder. 1792. Ch.-B. 1799. S. 102. Nr. XCII. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 163. (Vgl. den Art.).

Christum wir sollen loben schon — Choral, der aus der Melodie des altkirchlichen Weihnachtshymnus A solus ortus cardine (von Sedulius. 5. Jahrh.)[1]) gebildet wurde. Er erscheint im evangelischen Kirchengesang erstmals im Erfurter Enchiridion 1524. Bogen L. Bl. 3 und in Walthers G.-B. 1525. Nr. XXI unverändert übertragen und daher mit der Bemerkung: „der deutsch text singt sich auch wol vnter die latinischen noten," welche Bemerkung auch noch spätere G.-BB. wie das Klugsche 1543 und das Babstsche 1545 haben.[2]) Schon 1525 erschien aber in „Ayn gesang Buchlein Geystlicher gesenge" Bresslaw durch Adam Dyon. Bogen C. Bl. 3 auch eine volksmäßige Umbildung der Melodie, welche unter Beibehaltung der Grundzüge des alten Hymnus „die phrygische Tonart in ihrem ursprünglichen Umfange darstellt" und daher von Glarean mit Recht als „phrygii elegantissimi exemplum" aufgestellt wird. Sie heißt dort:
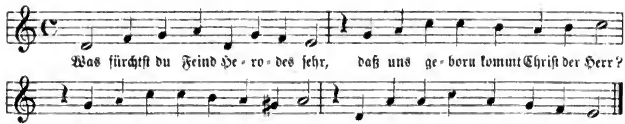




Später erfuhr dieselbe noch mannigfache leichtere Umbildungen, wie z. B. bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. V. 1607 in den dreiteiligen Takt (vgl. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 4), Johann Crüger, Newes vollk. G.-B. 1640 (vgl. Langbecker, Crügers Choral-Mel. 1835. S. 26) und noch gegenwärtig zeigt sie in den Ch.-BB. manche Abweichungen; eine solche geben wir, da das Eisen. G.-B. sie nicht hat, nach Wiener, Geistl. G.-B. 1851. Nr. 59:
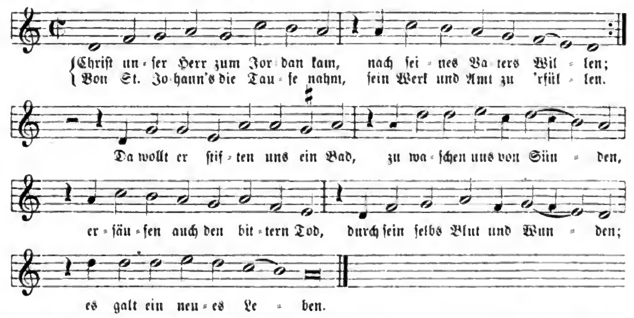
---

[1]) Von dem Hymnus des Sedulius gab es schon im 15. Jahrh. mehrere deutsche Übertragungen; vgl. solche bei Wackernagel, K.-L. 1841. Nr. 760, bei Hoffmann, Gesch. des K.-L. 1854. Nr. 140. 144, und Kehrein, Kirchenlieder 1853. S. 183. Die Umdichtung Luthers wird von kathol. Schriftstellern „mit ziemlicher Dreistigkeit als unbestritten katholisch in Anspruch genommen" und Leisentritt zugeschrieben. Vgl. Kehrein, a. a. O. S. 198. Nr. 62, und dagegen Wackernagel, K.-L. I. S. 224.

[2]) Diese „lateinischen Noten" aus einer Handschr. des 14. Jahrh. und in zwei weiteren Lesarten vgl. man bei Meister, Kath. K.-L. I. 1862. S. 216—218. Auch v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. 1840. S. 23 hat die alte Form.



Eine Choralkantate „Christum wir sollen loben schon" von Seb. Bach mit „motettenartigem prächtigem Anfangschor" ist in der Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 121 erschienen.

Christ unser Herr zum Jordan kam — Choral, dessen Melodie sich im evangelischen Kirchengesang erstmals in Joh. Walthers „Geistl. Gesangbuchleyn". Wittenb. 1525. Nr. XII dem Psalmliede Luthers „Es woll uns Gott genädig sein" (vgl. den Art.) beigegeben findet. Dem obenbezeichneten Liede, dem sie jetzt ausschließlich eignet und dessen Entstehung Riederer, Abhandlg. von Einführung des teutschen Ges. 2c. Nürnberg 1759. § 20. S. 158. 159 in das Jahr 1530, Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 172 nach einem Einzeldruck auf „wahrscheinlich 1541" setzt, ist die Melodie zuerst zugeteilt im Jos. Klugschen G.-B. 1543. Bl. 42a und im Val. Babstschen G.-B. 1545. I. Nr. 18 (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 385). Sie heißt:



v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 55 leitet den Ursprung unsrer Weise aus dem weltlichen Volksgesang her und begründet dies hauptsächlich damit, daß sie einen unregelmäßigen äolischen Schluß macht, während sie sich sonst größtenteils in der dorischen Tonart bewegt, was bei ursprünglich kirchlichen Tonweisen etwas Seltenes sei.[1])

[1]) v. Winterfeld folgen Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 175 („dem weltlichen Volksgesang entlehnt"); für Layriz, Kern I S. 81 („Weltlich?") ist der weltliche Ursprung fraglich, und auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 giebt ihn nur reserviert mit „vielleicht" zu.

Dagegen ist ihm die Annahme, daß sie die Weise des Volksliedes „Aus hertem Weh klagt sich ein Held" sei, „nur eine entfernte Vermutung", die auch Meister, Kath. K.-L. I. S. 152 „schon darum zweifelhaft bleibt, weil in den katholischen G.-BB. drei verschiedene Melodieen zu der geistlichen Umdichtung von „Aus hertem Weh" gefunden werden,"[1]) was freilich, wie v. Winterfeld richtig bemerkt, nicht entscheidend ist, „da für beliebte Lieder wohl auch zwei Melodieen vorkommen." Entscheidend würde erst sein, wenn die weitere Weise aus Forster, Liedlein III. 1549. Nr. 13 (mit der geistlichen Umdichtung des Liedes auch bei Rotenbucher, Bergkreyen 1551. Nr. 25 stehend),[2]) die v. Winterfeld anführt, und die nach Böhme die eigentliche Volksweise ist, wirklich als diese nachgewiesen würde; denn sie hat mit der Kirchenmelodie so wenig gemein, daß nicht einmal die entfernte Vermutung" einer Verwandtschaft gerechtfertigt erscheint.[3]) Bis dieser Nachweis geführt ist, bleibt die Frage vom Zusammenhang unsres Chorals mit einer Volksweise eine offene.[4]) — Seb. Bach hat das Lied und seine Melodie zu einer Choralkantate „Christ unser Herr zum Jordan kam" auf das Fest Johannis des Täufers verwendet; diese Kantate erschien: Bach-Ges. I. Nr. 7 und in einem KlA. Leipzig, Peters. Vgl. Spitta, Bach II. S. 570. 571.

Christus der ist mein Leben, Choral, dessen liebliche Weise lange als eine von dem Volkslied „Warum wilt du wegziehen, o du mein einzger Trost" herübergenommen angesehen wurde,[5]) jetzt aber meist und wohl mit Recht dem

---

[1]) Diese Melodieen sind: 1. eine phrygische, die bei Vehe, G.-B. 1537 bei dem Liede: „Erbarm dich vnser, Gott der Herr, Vnd geb vns seinen segen" steht. „Sie ist später in allen nambaften kath. G.-BB. (mit Ausnahme des Leisentritschen) dem Adventsliede „Aus hertem weh klagt sich menschlich gschlecht" zugeeignet und dafür die herrschende geblieben." Dieselbe Melodie in etwas geänderter Fassung findet sich aber schon vorher im evang. K.-Ges. bei Walther 1524. Nr. 3 zu Hegenwalds Psalmlied „Erbarm dich mein o Herre Gott" und hat sich bis zur Gegenwart erhalten. Vgl. Layriz, Kern II. S. 26. Nr. 178. 2. unsre obenstehende Melodie zu Luthers Tauflied, bei Leisentrit, G.-B. 1584. I. 3. „ein ander Melodey" ebenfalls bei Leisentrit a. a. O.; sie ist bei Meister, a. a. O. S. 156 unter Nr. 9 abgedruckt, jedoch durchaus unvolkstümlich.
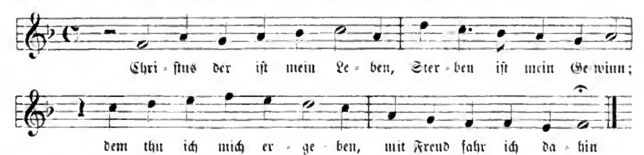
[2]) Mitgeteilt bei Böhme, Altd. Liederb. 1877. Nr. 111. S. 208, und bei Meister. I. S. 153. Anm. 3.

[3]) Auch Erk, Ch.-B. 1863. S. 246, dem Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 77 folgt, kann diese Weise unmöglich im Auge gehabt haben, wenn er meint, unser Choral sei wohl sicher die Volksweise „Aus hertem Weh".

[4]) v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 270 macht auch noch auf die Ähnlichkeit unsrer Melodie mit der Psalmweise „Wohl dem der nit vom Weg abtritt" bei Burkh. Waldis 1553, die v. Tucher, Schatz II. Nr. 399 zu „Ein neue Bahn wir alle han" giebt, aufmerksam.

[5]) Vgl. z. B. Häuser, Gesch. des K.-G. 1834. S. 143; C. F. Becker, Hausmusik 1840. S. 68. Layriz, Kern 1855. I. S. 81; auch das Eisenacher G.-B. S. 143 setzt zum Autornamen des Vulpius ein ?, und Faißt giebt Württ. Ch.-B. 1876. S. 220 nur zu: „vielleicht von V. erfunden."
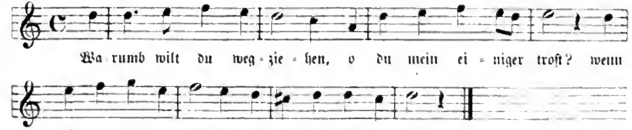
Melchior Vulpius (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben wird.[1]) Das Lied erschien nämlich von Anfang an in zwei Hauptformen: 1. bei Melchior Vulpius, Ein schön geistlich Gesangbuch ꝛc. Jena 1609. S. 566. Nr. 148 mit 7 Strophen (Wackernagel, K.-L. V. Nr. 665; Mützell, Geistl. Lieder. Nr. 585) und der ihm jetzt eigenen Melodie; 2. in Christlich Gesangbüchlein. Hamb. 1612. S. 340 mit 8 Strophen (Wackernagel, K.-L. V. Nr. 666) und hier, sowie im Coburger G.-B. von 1621 auf den Ton „Warum wilt du wegziehen" verwiesen — und daher rühren die verschiedenen Angaben über das Herkommen der Melodie. Doch wäre die Tonangabe der Volksweise „noch gar kein Grund, ohne weiteres anzunehmen, die bei Vulpius stehende sei diese weltliche Weise und damit Vulpius die Erfindung abzusprechen. Da sich nun aber endlich die wirkliche Melodie zu „Warum wiltu wegziehen" gefunden hat, und man sich überzeugen kann, daß sie eine ganz andere als die Choralmelodie ist: so dürfte wohl der Streit über den Ursprung unsres Chorals für immer beseitigt sein.[2]) — Die Vulpiussche Melodie heißt:
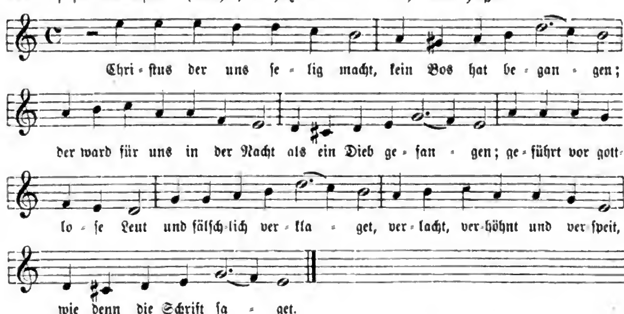


Seb. Bach hat dieselbe mit noch drei andern Chorälen — „Mit Fried und Freud fahr ich dahin", „Valet will ich dir geben" und „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" — zu der Choralkantate „Christus der ist mein Leben" auf den 16. Sonntag nach Trinitatis, wahrscheinlich 28. September 1732, verwendet. Diese „tiefsinnige Komposition" erschien gedruckt Bach-Ges. XXII. Nr. 95 und im ClA. Leipz. Peters.

[1]) Vgl. z. B. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 85: „gegen diese Melodie erheben sich keine Zweifel, daß sie von Vulpius herrühre;" Erk, Ch.-B. Nr. 44. S. 245; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 410. S. 470; Wiener, G.-B. Nr. 518. S. 434; Fischer, Kirchenl.-Lex. I. S. 77—79; Böhme, Alt. Liederb. 1877. Nr. 658. S. 765 u. a.

[2]) Vgl. Böhme, a. a. O. S. 765. Die Volksweise fand sich in Melch. Francks Fasciculus quodlibeticus. Koburg 1611. Nr. 6; sie heißt bei Böhme, a. a. O. Nr. 267. S. 344—345:



Christus der uns selig macht — Choral, dessen Melodie dem altkirchlichen Hymnus Patris sapientia, veritas divina aus dem 14. Jahrhundert entstammt und in den evangelischen Kirchengesang durch das älteste deutsche G.-B. der böhmischen Brüder eingeführt wurde. In diesem G.-B. von Mich. Weiße 1531. Bl. C VIIb ist die Melodie dem Texte „Christus wahrer Gottes Sohn, auf Erden leibhäftig" beigegeben, und das obige Lied, dem sie nachher eigen wurde (G.-B. der B. Br. Ausg. 1580. Bl. 51. Ausg. 1618. Bl. 48. Thieb. Bergers Straßb. G.-B. 1566. S. XXX; Sam. Besler, Conc. eccles. Bresl. 1618. II. Nr. 11), ist Bl. D IIIa nur auf sie verwiesen. (Tucher, Schatz II. Nr. 356.) Sie heißt:



Noch ist hier zu bemerken, daß sich die Weise in manchen evangelischen G.-BB. mit dem Texte „O hilf Christe, Gottes Sohn" findet; es ist dies die achte Strophe des obigen Liedes, die schon frühe (z. B. schon das Lüneburger G.-B. 1661. S. 66 bezeichnet die mögliche Abtrennung dieser Strophe durch ein †) abgetrennt und an Stelle des ganzen Liedes allein gebraucht wurde. Eisenacher G.-B. S. 32. Nr. 36. A. Hammerschmidts Kirchenstück „Mir hast du Arbeit gemacht" ꝛc. — Seb. Bach hat diese Melodie im 2. Teil der Johannispassion zweimal mit der ersten und achten Strophe („O hilf Christe Gottes Sohn") verwendet.

Chwatal, Karl Joseph, ein Orgelbauer, der sich durch einige wertvolle, von ihm erfundene Verbesserungen der Orgelmechanik ein Verdienst um seine Kunst erworben hat. Er ist am 12. Januar 1811 zu Rumburg in Böhmen geboren, bildete sich in der Werkstätte seines Vaters zu Merseburg zum Orgelbauer aus, und wurde, als dieser starb, 1836 sein Nachfolger im Geschäft. Er erfand eine Metalltraktur, die ihm 1850 patentiert wurde; im selben Jahre wendete er auch erstmals statt der Lederpulpeten oder Messingplättchen als Ersatz der Pulpeten Knochenblättchen an. 1858 erfand er eine Pedalwindlade mit nach unten aufgehenden Scheibenventilen, 1861 die Knopfventillade mit seitwärts sich öffnenden

Ventilen, beide ohne Schleifen und Kanzellen. An der Schleiflade verbesserte er die Windkastenspunde, und stellte eine elastische Ventilbelederung mit Tuchunterlage her. Außerdem sind ihm die Orgelbauer für einige praktisch gedachte Werkzeuge — einen Distributionszirkel zum Labiieren der Zinnpfeifen (1850), eine vervollkommnete Windwage nach dem Metersystem (1871), und ein Mikrometer zum Messen der Zinnplatten und Zungen (1875) — zu Dank verpflichtet. Seit 1870 ist sein Sohn Bernhard (geb. 1844) als Teilhaber ins Geschäft eingetreten; dasselbe führt seitdem die Firma Chwatal u. Sohn und befaßt sich neuerdings neben dem Bau vollständiger Orgeln namentlich auch mit Herstellung von Orgelbestandteilen. — Von größeren Orgelwerken, die bis jetzt aus diesem Geschäft hervorgingen, können genannt werden:

1. Orgel zu Neustadt-Magdeburg 1850. 30 kl. Stn. 2 Man. Ped. (Metalltraktur). — 2. Orgel zu Gleina 1867. 22 kl. Stn. — 3. Orgel zu Buckau 1869. 27 kl. Stn. (vgl. Euterpe 1869. S. 163—165). — 4. Orgel zu Wittenberge 1872. 37 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. (vgl. Euterpe 1873. S. 101—102). — 5. Orgel zu Lützkendorf 1871. 23 kl. Stn. — 6. Orgel zu Königerode 1876. 25 kl. Stn. — Außerdem 32 größere Umbauten und einige 40 Reparaturen verschiedenen Umfangs.

Ciacona, eine alte Tanzform von vielleicht spanischer Herkunft, da der Name ursprünglich spanisch („Chacona, vom Baskischen chocuna = hübsch, nett, zierlich" — Littré) ist. Sie hatte meist dreiteiligen Takt,[1]) eine mäßig langsame Bewegung, und wurde in der älteren Orgel- und Klaviermusik bei Buxtehude, Georg Böhm, Händel („Suite de piéces") u. a. als Formgrundlage zu interessanten Tongebilden benützt, die meist eine Art Variationen über ein kurzes, zwei-, vier-, höchstens achttaktiges Baßthema darstellen. Auch im Orgelchoral fand die Form der Ciacona Verwendung, wie beispielsweise bei G. Kirchhoff zu „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", und Seb. Bach, der ja alle Formen seiner Zeit mit Meisterschaft beherrschte, verarbeitet im Schlußchor der Kantate „Nach dir Herr verlanget mich" das folgende Ciacona-Thema:



und in dem „herrlichen" Eingangssatz der Kantate „Jesu, der du meine Seele" (Bach-Ges. XVIII. Nr. 78), der das gleiche Thema wie das Kruzifixus der H-mollmesse hat, giebt er sogar eine Choralfantasie in Form einer Ciacona.[2])

Clarabella, Clara bella, Claribella — eine neuere Labialstimme der Orgel, die von dem englischen Organisten John Bischop erfunden und bis jetzt

[1]) Doch finden sich z. B. bei Couperin „Piéces de clavecin" auch Chaconnes in zweiteiligem Takt. Vgl. die Ausg. der Klavierwerke Couperins von Joh. Brahms in „Denkmäler der Tonkunst." Bd. IV. 1870.

[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 276—279. S. 442.

ausschließlich von englischen Orgelbauern gebaut wurde. Sie ist offen, mit weiter Mensur und Flötencharakter, und wird gewöhnlich mit 8′ —, hie und da auch mit 4′ Ton im Manual gesetzt;[1]) doch geht sie meist nur durch die obern 2 oder 3 Oktaven und wird in den untern in Gedackt 8′ übergeführt. In Wirklichkeit stellt sie eine Modifikation der deutschen Hohlflöte dar, ohne jedoch diese an Fülle und Rundung des Tones ganz zu erreichen.[2])

Clarino, Clarine, Clairon, eine Zungenstimme der Orgel mit aufschlagenden Zungen im 8,- 4- und 2 Fußton vorkommend. Die Orgelbauer des 18. Jahrhunderts verstanden unter Clarino die Stimme mit 8 Fußton, die jetzt allgemein Trompete (vgl. den Art.) heißt und die in allen größeren Orgelwerken sich findet; im Sprachgebrauche der neueren Orgelbauer dagegen heißt Clarine die Stimme im 4 Fußton, welche als Oktave der Trompete 8′ im Manual und Pedal gesetzt wird, — doch wurde und wird noch jetzt nicht immer streng unterschieden.[3]) Die Clarine 4′ der heutigen Orgel erhält etwas engere Mensur als Trompete 8′ — z. B. Trompete 8′ C = 0,46 m Weite, Clarine 4′ C = 0,376 m Weite[4]) — und dient zunächst als Füllstimme durch ihren hohen, hervorstechenden Ton zur Verschärfung von Trompete 8′ und Posaune 16′ im Manual (wo sie in der obersten Oktave gewöhnlich repetiert) und Pedal. Außerdem ist sie namentlich fürs Pedal noch als Solostimme von Wichtigkeit, da sie sich zum Vortrag eines Cantus firmus vorzüglich geschickt erweist, wie z. B. öfters in Seb. Bachs Choralvorspielen, wo mit ihr auf dem Pedal der Choral vorgetragen wird, während zwei Manuale, das eine 8-, das andre 16füßig registriert die Figuration ausführen.[5])

Claudin, Claudin Lejeune, vgl. den Art. „Lejeune".

[1]) Als Claribella 8′ steht sie z. B. in der Orgel der Kathedrale zu York von Elliot und Hill; ebenso in der „Choir Organ" der Konzertorgel der St. Georges Hall zu Liverpool von Willis; als Clarabella 4′ in der „Recitativ Organ" der Konzertorgel zu Birmingham von William Hill.

[2]) Vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ, its History and Construction. 1877. II. S. 137.

[3]) Die Orgel der Jakobikirche zu Hamburg, ein älteres großes Werk von 60 kl. Stn. 1688—1693 von Arp Schnitger erbaut, hat nicht weniger als 6 Stn. im 16-, 8- und 4 Fußton, die alle den Namen Trompete führen; Walcker, Orgel in Boston hat auf dem I. Man. Trompete 4′ und daneben ein weicher intoniertes Clairon 4′, dann auf dem III. Man. Clarine 8′ und 4′; er hat auch Clarine 2′ im Pedal der Orgel der Stiftskirche zu Stuttgart. Ladegast, Domorgel in Schwerin, setzt in der II. Abtlg. des Pedals Trompete 8′ und 4′; Fr. Haas, Kathedrale in Luzern (70 kl. Stn.) hat neben 3 achtfüßigen Trompeten Clarino 8′ u. 4′.

[4]) So mensuriert G. Stahlhuth in der Konzertorgel zu Aachen. Vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. S. 62.

[5]) L. Granzin, Bemerkungen über Orgelbau. Allg. mus. Zeitg. 1863. S. 342 verlangt darum mit Recht, daß im Pedal jeder größeren Orgel, die vor allem für die Orgelwerke Bachs vollständig eingerichtet sein muß, ein Clairon 4′ stehen sollte, da dasselbe in genannter Hinsicht weder durch Oktav 4′, noch auch durch einen Cornett zu ersetzen ist.

Claves, Claviatur, Clavier. Claves als Pluralform von Clavis, Schlüssel, heißen bei den Tasteninstrumenten die Tasten, durch deren Anschlag oder Niederdruck der Mechanismus in Bewegung gesetzt wird, welcher das Erklingen des Tones — bei der Orgel durch Öffnen der Ventile — bewirkt. Als man nach den planlosen Versuchen Hucbalds und Guidos von Arezzo, eine Notation zu erfinden, im 12. Jahrhundert dazu kam, für das ganze damalige Tongebiet von 20 Tönen, vom *Γ* (Gamma) oder der vox gravissima bis zum dd oder ee superacutum, ein Liniensystem von 10 Linien und 9 Zwischenräumen aufzustellen, auf dem die unterste Linie für das Gamma, der erste Zwischenraum für das A grave, die zweite Linie für das B grave (♮ mi, unser H) ꝛc. bestimmt wurde, bis auf die oberste, zehnte Linie das dd superacutum und über dieselbe noch das ee superacutum zu stehen kam; nannte man alle 20 Töne dieses Systems Claves, Voces (d. h. nichts anderes als Töne), und hob, um das Liniensystem übersichtlicher zu machen, die Claves (Töne) der ersten, vierten, sechsten, achten und zehnten Linie hervor, bezeichnete sie am Anfang des Systems mit den sogenannten gregorianischen Buchstaben: *Γ*, 𝔣 (woraus durch Verschnörkelung nach und nach unser Baßschlüssel 𝄢 entstand), 𝔠, 𝔤, 𝔡𝔡 und nannte sie eben deswegen bezeichnete Claves (Töne), Claves signatae, oder Schlüssel.[1])

Claves signatae.		Solmisationssilben.							Claves seu voces.	
	ee							la	superacutae od. geminatae.	excellentes.
𝔡𝔡	dd						la	sol		
	cc						sol	fa		
	bb♭♮						fa	♮mi		
	aa					la	mi	re	acutae.	superacutae.
𝔤	g					sol	re	ut		
	f					fa	ut			
	e				la	mi				
	d			la	sol	re				acutae.
𝔠	c			sol	fa	ut				
	b♭♮			fa	♮mi					
	a		la	mi	re					
	G		sol	re	ut				graves.	finales.
𝔣 𝄢	F		fa	ut						
	E	la	mi							
	D	sol	re							
	C	fa	ut							graves.
	♮	mi								
	A	re								
Γ	*Γ*	ut								
Hexachorde.		I. dur.	II. nat.	III. moll.	IV. dur.	V. nat.	VI. moll.	VII. dur.		

[1]) „Quia hac solum in cantus exordis expresse ponuntur. Et ponuntur omnes

Von diesen Schlüsseln kamen in der Folge der unterste und oberste (Γ u. dd) in Abgang und nur die drei mittleren sind als F-Schlüssel, C-Schlüssel und G-Schlüssel oder Violinschlüssel auch jetzt noch im Gebrauch. — Die fünf Schlüsselbuchstaben übertrug man dann auch auf die Einteilungspunkte des Monochords, d. h. auf die Stege, tastenähnliche Holzklötzchen, Bünde, mittelst deren man die nötige Schwingungslänge der Saite für die betreffenden Töne bestimmte; es wurde am Monochord „nach derselben Mensur auff yetlichen punkten ain schlüssel (Clavis, Steg, Taste) gemacht, der die Sait auff demselben zile oder punkten anschlagen tut"[1]) — und daher stammt der Name Claves für die Tasten. — Die Gesamtheit der Tasten eines Instruments (bei der modernen Orgel gewöhnlich 54, C—f^3, in den Manualen, und 27, C—d^1 im Pedal)[2]) heißt dessen Claviatur oder Tastatur. Die zum Spielen mit den Händen eingerichteten 1—5 Claviaturen der Orgel nennt man Manuale, die 1—2 zum Spielen mit den Füßen eingerichteten Pedale; als Abkürzung für Claviatur gebraucht man auch den Ausdruck Clavier und sagt statt: eine Orgel hat 1—5 Manuale, sie hat 1—5 Claviere, oder schreibt in Orgelkompositionen statt „I., II. rc. Manual", Clavier I. II. rc., abgekürzt auch „Clav. I. II", wie dies z. B. Seb. Bach öfters und auch Mendelssohn in seinen Orgelsonaten Op. 65 thut. — Die sämtlichen Tasten eines Manuals liegen auf einem Rahmen, der Claviaturrahmen heißt; ihr vorderer, sichtbarer Teil wird von ihrem hinteren durch das quer über ihre Reihe gestellte Claviaturbrett oder Vorsatzbrett getrennt.

Clicquot, François Henri, der bedeutendste französische Orgelbauer des 18. Jahrhunderts. Er war 1728 als Sohn eines Orgelbauers zu Paris geboren. Sein erstes größeres Werk stellte er 1760 in der Kirche Saint-Gervais zu Paris auf; fünf Jahre darnach baute er in Gemeinschaft mit Pierre Dallery nach einander die Orgeln in Notre-Dame, Saint-Nicolas-des-champs, Saint-Méry zu Paris, und in der Sainte-Chapelle und der Chapelle royale zu Versailles. Nachdem sich beide Geschäftsteilhaber wieder getrennt hatten, baute Cl. allein sein größtes Orgelwerk für die Kirche Saint-Sulpice in Paris, ein Werk von 66 kl. Stn. auf 5 Man. u. Ped. Sein letztes Werk mit 50 kl. Stn. baute er 1790 für Poitiers zum Preise von 92 000 Frks. Clicquot starb 1791 zu Paris mit dem Ruhme

in linea, distantque inter se per quintam, praeter F ab Γ per septimam" erklärt Heinrich Faber im Compend. musicae, und an andrer Stelle: „quid est clavis? Est vocis formandae index." Vgl. Allg. mus. Ztg. 1870. S 397.

[1]) So erklärt Seb. Virdung, Musica getentscht. 1511 und nach ihm Mich. Prätorius, Organogr. im Synt. mus. II. S. 60.

[2]) Dieser Umfang wurde durch Ministerialreskript vom 11. Oktober 1870 für Preußen als Norm aufgestellt; über Manuale und Pedale größeren Umfangs in Werken neuester Zeit vgl. die Art. „Manual" und „Pedal".

eines Meisters, dessen Zungenstimmen (Bombarden, d. h. Posaunen, und Trompeten) an Fülle und Rundung des Tones unübertroffen in seiner Zeit dastanden.

Colerus (Köhler), Martin, einer der Tonsetzer, welche Johann Rists geistliche Lieder mit Melodieen versahen. Er war im Jahr 1620 zu Danzig geboren und führte von Jugend an ein ziemlich unstätes Leben. 1660 und 1661 lebte er in Hamburg, wo ihn Rist unter dem Namen „Musophilus" in den Elbschwanorden aufnahm; 1665 finden wir ihn als Kapellmeister des Herzogs August von Braunschweig-Lüneburg zu Wolfenbüttel, einige Jahre später als solchen beim Markgrafen von Bayreuth, dann um 1670 beim Herzoge von Holstein. In seinem Alter zog er sich nach Hamburg zurück, wo er 1703 oder 1704 im hohen Alter von 84 Jahren starb. Er hat zu Rists „Neuen Passionsandachten" Hamb. 1664 46 neue Melodieen geliefert, von denen 10 in die beiden mit Vorreden von Saubert und Feuerlein erschienenen Nürnb. G.-B. von 1677 und 1690 Aufnahme fanden, ohne sich jedoch dauernd im kirchlichen Gebrauch halten zu können. — Ein älterer Kirchentonsetzer, Valentin Colerus, war um 1550 zu Erfurt geboren und später Kantor (Phonascus) zu Sondershausen. Von seinen Kirchenkompositionen werden genannt:

3 Messen und 3 Magnifikat. Erfurt 1599. — Cantionum sacrarum quae vulgo motettae appellantur 4—8 et pluribus vocibus concinnatarum. Libr. I. et II. Ursellis (Urseren?)[1]) 1604. 4°.

Commer, Franz, ein auf dem Gebiete der Kirchenmusik durch eigene Kompositionen, mehr aber noch durch wertvolle Sammlungen alter Werke verdienter Musiker. Er wurde am 23. Januar 1813 zu Köln als der Sohn eines Architekten geboren und erhielt auf dem dortigen Jesuitengymnasium seine Schulbildung. Daneben machte er unter des Domkapellmeisters Joseph Leibl und Bernhard Kleins Leitung Musikstudien und konnte schon 1828 eine Organistenstelle bei den Carmelitern versehen, auch als Sänger beim Domchor verwendet werden. 1832 ging er behufs weiterer Ausbildung in der Musik nach Berlin, wo er bei A. W. Bach im Orgelspiel, bei Rungenhagen in der Komposition sich vervollkommnete und die Vorlesungen A. B. Marx' an der Universität hörte. Durch A. W. Bachs Vermittlung wurde ihm später die Ordnung und Katalogisierung der Bibliothek des Instituts für Kirchenmusik mit ihren reichen Schätzen alter Kirchenmusik übertragen, und dieser Umstand, sowie die Bekanntschaft mit v. Winterfeld, die er dadurch ebenfalls machte, weckten in ihm die Neigung zu den musikalisch-antiquarischen Studien, die in der Folge die Hauptaufgabe seines Lebens wurden und deren wertvolle Ergebnisse die unten verzeichneten Sammlungen sind. 1844 wurde er zum

---

[1]) Zu diesem Namen des Druckorts, der bei Mendel, Musik. Konv.-Lex. II. S. 511 „Ursel" geschrieben ist, vgl. die sonderbare Bemerkung bei Fétis, Biogr. des mus. II. S. 333, der diesen Ort für Urseren in der Schweiz zu halten geneigt ist.

königl. Musikdirektor, 1845 zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt: daneben war er Chorregent an der Hedwigskirche, Gesanglehrer an dem Elisabethgymnasium, seit 1850 Lehrer und Repetitor an der Theatergesangschule und erhielt später den Titel eines königl. Professors. Neuerdings ist er auch ein thätiges Mitglied der 1869 gegründeten „Gesellschaft für Musikforschung". — Die von Commer edierten Sammlungen sind:

1. Musica sacra. Cantiones XVI, XVII saeculorum praestatissimas quatuor pluribusque vocibus accommodatas collegit et edidit . . . Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts für 4 bis 8 Stimmen. Bd. I für Orgel. IV u. 177 S. Fol. 153 Nrn. Bd. II für 2, 3 u. 4 Mstn. 120 S. 24 Nrn. Bd. III für gem. Chor. 106 S. 15 Nrn. Bd. IV für 1 Altst. mit Pf. 25 Nrn. — 2. Selectio modorum ab Orlando di Lasso compositorum, continens modos 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus concinendos. Collegit et edi curavit etc. Berol. Trautwein (Bahn). Fol. Bd. I. 110 S. 6 Messen. Bd. II. 107 S. 16 Nrn. Bd. III. 1862. 113 S. 23 Nrn. Bd. IV. 1863. 107 S. 23 Nrn. Bd. V. 1864. 110 S. 25 Nrn. Bd. VI. 1865. 107 S. 39 Nrn. Bd. VII. 1866. 101 S. 21 Magnifik. Bd. VIII. 1867. 108 S. 15 Nrn. Bd. IX bis XII. — 3. Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI. Edidit . . . Berol. Trautwein (Guttentag). Fol. Tom. I. 82 S. 10 Nrn. T. II. 79 S. 8 Nrn. T. III. 86 S. 9 Nrn. T. IV. 81 S. 9 Nrn. T. V. Mainz, Schott. 66 S. 16 Nrn. T. VI. 77 S. 13 Nrn. T. VII. 85 S. 12 Nrn. T. VIII. 115 S. 21. Nrn. T. IX. Berl. Trautw. 103 S. 21 Nrn. T. X. 103 S. 22 Nrn. T. XI. 120 S. 150 Psalmen von Clemens non papa. T. XII. 129 S. 32 Nrn. — 4. Collection de compositions pour l'Orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. — Kompositionen für die Orgel rc. gesammelt und herausgegeben von . . . . Leipz. 1866. T. H. Geißler. Fol. 6 Hefte à 10—21 S. — 5. Cantica sacra. Sammlung geistlicher Arien für 1 Sopranstimme (für 1 Baßst.) aus dem XVI.—XVIII. Jahrh. Nach den Originalpartituren mit Begl. des Pf. eingerichtet u. herausgegeben von . . . Berl. Trautwein (Guttentag). Fol. Bd. I. 85 S. 25 Nrn. Bd. II. 95 S. 25 Nrn. — 6. Geistliche und weltliche Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem 16. und 17. Jahrh. Gesammelt u. herausgegeben . . . Berl. Trautwein. Fol. Von seinen eigenen Kompositionen sind hier zu nennen: 1. Vier Messen Op. 47. 53. 55. 79. — 2. 10 Hefte andre Kirchenstücke Op. 10. 31. 43. 45. 48—51. 54. 69. 84. — 3. 4 Hefte Motetten Op. 38. 42. 44. 46. — 4. 6 Hefte geistl. Lieder für Mstn. Op. 2. 4. 5. 13. 14. 23. —

Compenius, ist der Name von drei älteren deutschen Orgelbauern, die wahrscheinlich derselben Familie angehörten. Heinrich C., der älteste von ihnen, scheint etwa um 1550 geboren zu sein; er lebte zu Nordhausen als Orgelbauer des Fürst-Erzbischofs von Magdeburg, wo er 1604 die Orgel im Dom mit 42 Stimmen (3 Man. u. Ped.) erbaute. Ein anderes seiner Werke war die Orgel im Kloster Riddagshausen mit 31 Stimmen (3 Man. u. Ped.). Unter

den 52 Sachverständigen, die 1596 die berühmte Orgel der Schloßkirche zu Gröningen zu begutachten hatten, wird er als der 19. aufgezählt, und ein Werkchen „Christliche Harmonia, zu Ehren des new erwehlten Raths des 1572. Jahrs in Erffurdt, mit fünf Stimmen componiert“ zeigt ihn auch als Komponisten. Vgl. Draudii, Bibl. class. germ. — u. Prätorius, Synt. mus. II. S. 172. 179. — Esajas C., etwas jünger als der vorige, soll um 1560 geboren sein und lebte um 1600 als fürstl. Braunschweigischer Orgel- und Instrumentenmacher, sowie als Organist zu Braunschweig. Er hat nach Prätorius Synt. mus. II. S. 140 ums Jahr 1590 die „Doiflöte“ (Doppelflöte) erfunden und zuerst angewendet, auch einen Traktat geschrieben, in welchem „die Abteilungen (d. h. Mensuren) des hölzernen Pfeifenwerks und andre hierher gehörige Dinge fundamentaliter und nach geometrischem Berichte ausführlich an den Tag gegeben werden.“ Von den von ihm erbauten Orgeln nennt Prätorius: „das hölzerne, aber doch sehr herrliche Orgelwerk zu Hessen (?) auf dem Schlosse“ mit 27 Stimmen (2 Man. u. Ped.), 1612 erbaut, dann dem König von Dänemark geschenkt und 1616 in der Kirche zu Friedrichsburg aufgestellt; die große Orgel zu Bückeburg mit 48 Stimmen (3 Man. und Ped.), 1615 erbaut; die Orgel der Moritzkirche zu Halle, 1625 erbaut. — Ludwig C., der jüngste, vielleicht der Sohn eines der beiden vorigen, hat nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 225 die Orgel der Predigerkirche zu Erfurt erbaut und 1649 aufgestellt; er lebte als „Orgelmacher“ zu Naumburg.

Contius, Cuncius, Cuntz, Kunz, der in diesen verschiedenen Schreibweisen vorkommende Name dreier älterer deutschen Orgelbauer. Der älteste derselben, Stephan Cuntz, blühte um 1610 zu Nürnberg, wo er um 1635 starb, nachdem er sich namentlich durch den außerordentlichen Fleiß, mit dem er Reparaturen und Verbesserungen an älteren Orgelwerken ausführte, einen Namen gemacht hatte. — Ein zweiter Orgelbauer dieses Namens, Christoph Cuncius,[1]) lebte um 1700 zu Halberstadt; er reparierte 1704 die berühmte Orgel der Schloßkirche zu Gröningen und baute 1713—16 die große Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle,[2]) auf der sich Seb. Bach, nachdem ein Teil derselben spielbar gemacht war, im Herbst 1813 unter so großem Beifall als Virtuose hören ließ, daß man mit ihm wegen Übernahme des Organistendienstes an dem neuen prächtigen Werke in Unterhandlung trat. Er ließ sich nicht für die Stelle gewinnen, dagegen war Wilh. Friedemann

---

[1]) So schreibt Spitta, Bach I. S. 508 den Namen nach der eigenhändigen Unterschrift C.s, während Gerber, N. Lex. I. S. 775 nach Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. Bl. IIIb und Adlung, Mus. mech. org. I. S. 239 „Contius“ hat.

[2]) Sie hatte nach dem noch handschriftlich vorhandenen Dispositions-Entwurf des Cuncius 63 kl. Stn. auf 3 Man. u. Ped. und war eine der größten Orgeln in Deutschland. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 239 f. Spitta, a. a. O. I. S. 516. Chrysander, Händel. I. 22 f. Ders., Jahrb für Musikwissensch. II. S. 253 ff.

Bach 1747—64 an dem Werke angestellt. Als dieses an Ostern 1716 vollendet war, wurde Bach mit Kuhnau in Leipzig und Chr. Fr. Rolle in Quedlinburg zur Prüfung desselben berufen, und die drei Sachverständigen stellten ein für den Orgelbauer Cuncius sehr ehrenvolles Gutachten aus. — Ob Heinrich Andreas Contius, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts als privilegierter Orgelbauer in Halle lebte, zu dem vorigen in verwandtschaftlichen Beziehungen stand, ist zwar nicht festgestellt, doch ist anzunehmen, daß er wahrscheinlich sein Sohn war. Er baute außer mehreren Orgeln in Halleschen Kirchen (z. B. in Giebichenstein 1743 eine Orgel mit 22 Stn., in Glaucha 1755 eine solche mit 25 Stn.) 1760 ein „herrliches Orgelwerk" zu Riga.[1])

Contrabaß, Pedalstimme der Orgel; vgl. im Art. „Subbaß".

Cor anglais, Englisch Horn, eine Zungenstimme der Orgel mit oboënartiger Einrichtung, freischwingenden (durchschlagenden) Zungen und 8füßiger Tongröße. Diese Stimme wird hauptsächlich von französischen Orgelbauern angewendet und findet sich in allen namhaften Werken derselben,[2]) während sie in Deutschland nur ganz ausnahmsweise vorkommt. Sie soll ein in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. beliebtes Holzblasinstrument aus der Gattung der Oboe, die Oboe da caccia, (bekanntlich im Orchester Seb. Bachs als Altstimme des Oboenchores und mehr noch als Soloinstrument öfters verwendet) nachahmen.

Cornet d'Echo, Cornet séparé heißt bei älteren, namentlich französischen Orgelbauern ein im Hintergrund der Orgel aufgestellter und in einen Echokasten eingeschlossener Cornett, der als Echowerk gebraucht, bei geschlossenem Kasten die Wirkung eines in weiter Ferne erklingenden vollen Werkes macht. Nach einer Bemerkung bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 83 war der Kasten dieses Cornetts meist mit einem Dachschweller (vgl. den Art.) versehen. Da jedoch ein solcher Cornett eine eigene Claviatur, eigenen Mechanismus und eine besondere Windlade braucht, ist er ziemlich kostspielig und findet sich deshalb nicht gerade häufig. Ein „Echo Cornett 4 Chor" steht z. B. im Obermanual der berühmten Orgel zu Harlem von Christian Müller 1735—38.

Cornopean, eine Zungenstimme in größeren englischen Orgelwerken, die mit 8 Fußton im Manual (z. B. in Henry Willis Orgel der Royal Albert Hall zu London mit 111 kl. Stn. im Echowerk oder „Swell", III. Man.) gesetzt wird. Sie hat aufschlagende Zungen und weitmensurierte Schallbecher von Zinn oder

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. I. S. 776. Ders., Altes Lex. Anh. S. 77.

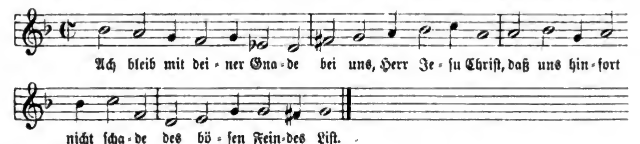
[2]) Und zwar neuerdings sowohl durchschlagend als aufschlagend. Vgl. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 21. Anm. 2: „les principaux jeux à anches libres sont: l'euphone, le théorbe, la clarinette et le cor anglais," aber „on fait aussi maintenant les jeux de cor anglais et de clarinette à anches battantes."

Metall, und ist eine Modifikation der von den englischen Orgelbauern unter dem deutschen Namen Horn (vgl. den Art.) gebauten Zungenstimme. Diese erhält behufs Hervorbringung des Horntons sehr weite Mensur und Cornopean wird nur um weniges enger mensuriert, aber weicher intoniert und ist daher an Toncharakter zwar noch runder und voller als eine 8füßige Trompete, aber weicher als das Horn.[1])

Courtain, Jakob, ein Orgelbauer, dessen Arbeiten Abt Vogler das Non plus ultra der Orgelbaukunst nannte; er stammte aus Frankreich und lebte anfangs zu Emmerich, dann 1790 zu Burg-Steinfurt und 1793 zu Oldenburg. Seine bedeutendsten Werke sind: die 1790 aufgestellte Orgel im Dom zu Osnabrück mit 41 Stimmen (3 Man. u. Ped. vgl. Musik. Korresp. 1791. S. 107) und die 1800 aufgestellte Orgel im Dom zu Oldenburg.

Cramer, Kaspar, aus Themar gebürtig, war 1641 Konrektor der Schule zu Langensalza („Scholae Salz. Conrect."), später Rektor in Mühlhausen. Von ihm erschien:

„Animae sauciatae medela". Das ist: Kräfftiges Labsal einer betrübten Seele . . . gesetzet von Casparo Cramero, Them.: Fr. Scholae Salz. Conrect. Erffurdt 1641. — Hier findet sich eine von ihm erfundene Melodie zu dem Liede „Ach bleib mit deiner Gnade", die im Original heißt:



Sie ging ins Cant. sacr. Goth. II. 1647. 2. Ausg. 1655 über, ist dort mit „Aut. mel. Kaspar Cramer" bezeichnet — vgl. Zahn, Euterpe 1878. S. 171 — und hat sich bis heute erhalten. Vgl. Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 110. Kocher, Zionsharfe. I. 1855. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 465 u. 1322. — Mendel, Mus. Konv. Lex. III. S. 521 schreibt diese Melodie irrtümlich dem 100 Jahre früheren Hermann Finck (vgl. den Art.) zu.

Cranz (Crantius) Heinrich, einer der frühesten deutschen Orgelbauer, deren Andenken sich noch erhalten hat. Er baute 1499 die große Orgel zu Sankt Blasien in Braunschweig, wie die an derselben befindliche Inschrift: Quisquis opus spectas, Henricus Crantius atque Gudenbergensis Hasso magister erat — bezeugte. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 111.

[1]) Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 144. Nr. 643: „tin or metal pipes of nearly the same scale as the Horn, but of a different style of voicing. Its tone is more sonorous than the Trumpet, and smoother, though scarsely so powerful, as that of the Horn."

Crescendo — Vorrichtungen der Orgel. Die klassische deutsche Orgelkunst hat den ihr eigenen Orgelstil auf der Grundlage ausgebildet, die in der durch die akustisch-mechanische Einrichtung der Orgel bedingten Natur des Orgeltones gegeben ist. Dieser aber schließt streng genommen in seiner ruhigströmenden Gleichmäßigkeit schon als Gesamtton jeden rascheren Wechsel der Stärkegrade aus, und gestattet ebensowenig eine innere Veränderung, eine dynamische Schattierung des einzelnen Tones. Nur durch die Kunst der Registermischung läßt sich der Orgel je nach Maßgabe der Größe und Disposition eines gegebenen Werkes eine mehr oder weniger reiche Skala von Tonfarben abgewinnen. Auf die Kunst der Registrierung haben sich auch die klassischen Meister des Orgelspiels durchaus beschränkt; sie haben sie in hoher Vollendung zu üben gewußt,[1]) und sie genügt auch vollkommen für den in erster Linie stehenden kirchlichen Beruf der Orgel, der alles Streben nach äußerlich-naturalistischen Effekten ausschließt. Bezeichnend genug beginnt erst mit dem Niedergang der klassischen Orgelkunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Suchen nach mechanischen Vorrichtungen, durch welche „die Starrheit des Orgeltones gebrochen" und derselbe zu einem Crescendo und Decrescendo befähigt werden sollte, den Orgelbau lebhafter zu beschäftigen. Die älteste dieser Vorrichtungen ist der Echokasten (vgl. die Art. „Cornet d'Echo" und „Echowerk"), den der englische Orgelbauer Jordan 1712 in der Orgel der St. Magnuskirche zu London (London Bridge) zuerst anwandte.[2]) Er hat sich als die einfachste bis auf unsre Zeit erhalten und wird für einzelne Abteilungen größerer Orgelwerke allgemein verwendet, ohne jedoch mehr als ein Näher- oder Entfernterklingen des Gesamttones der von ihm eingeschlossenen Register zu bewirken. — Weitere Vorrichtungen, die in der Folge erfunden wurden, bezweckten nun aber auch ein wirkliches inneres Crescendo und Decrescendo, durch veränderndes Eingreifen in den tonerregenden Luftstrom des Hauptkanals und der Windlade, oder gar in die tönende Luftsäule der einzelnen Pfeife selbst. Schon der erfinderische Organist Schröter zu Nordhausen, ein Zeitgenosse Seb. Bachs, erdachte eine solche, nach der mittelst gradweise tieferen Niederdrückens der Tasten mehrere übereinanderliegende und untereinander verbundene Spielventile nach und nach geöffnet und so der Windzufluß in die Cancelle reichlicher wurde.[3]) Sie war jedoch, abgesehen von andern Mißständen schon deshalb unpraktisch, weil sie die Freiheit des Spielers in empfindlichster Weise beeinträchtigte. — Der etwas spätere Abt Vogler, der zur Ausführung seiner Charlatanerien auf der Orgel das Bedürfnis solcher Vorrich-

[1]) Man vgl. z. B. über die Registrierungskunst eines Seb. Bach Mizler, Musik. Biblioth. IV. 1. S. 172. Forkel, Bachs Leben. 1802. S. 20 und Spitta, Bach I. S. 393–397.

[2]) Schon Mattheson, Critica musica. 1722. II. S. 150 weiß hierüber zu berichten; vgl. auch Grove, Diktion. II. S. 596.

[3]) Vgl. die näheren Mitteilungen über diese Vorrichtung bei Adlung, Anleitg. zur Musik. Gelahrth. 1758. S. 505—507. Mizler, Mus. Bibl. B. III. S. 577 mit Zeichnung.

tungen besonders empfinden mußte, erfand den Windschweller oder Gazeschweller, der aus einem oder mehreren mit sehr enggewobener Gaze ganz oder teilweise überzogenen Rahmen bestand, die im Hauptkanal angebracht waren und mittelst eines Fußtrittes über dem Pedal herabgezogen und wieder hinaufgeschoben werden konnten, so daß sie den durchströmenden Wind wesentlich modifizierten." „Die Wirkung auf den Ton der Orgel war der gleich, als wenn man einem Singenden den Hals nach und nach zuschnürt und es ihm allmählich immer mehr und mehr an Luft fehlt."[1]) Einen Kompressionsschweller führte der durch Erfindung mehrerer mechanischer Musikinstrumente bekannte Friedrich Kaufmann in Dresden ein. Derselbe bestand aus einem kleinen Hülfsbalg, der durch eine mittelst Registerzuges beliebig zu handhabende Druckfeder so zusammengedrückt werden konnte, daß er Wind von um 7 Grade verstärkender und bis zu 3 Graden abnehmender Kraft den Pfeifen zuführte.[2]) Dieser Schweller wird mehr oder weniger modifiziert noch heute als besondere Crescendovorrichtung für die unter dem Namen Physharmonika bekannte Zungenstimme der Orgel (z. B. von Walcker) angewendet.[3]) — Alle diese Vorrichtungen aber, soweit sie auf Veränderung des Windzuflusses oder der schwingenden Luftsäule basieren, zeigen den gemeinsamen Mißstand, daß sie die Tonhöhe der Pfeifen, auf die sie wirken, alterieren. Daher machten sie von Anfang an weitere Vorrichtungen nötig, die man mit dem Namen Kompensationsvorrichtungen bezeichnet, und die den Zweck hatten, die Alterationen der Tonhöhe zu heben.[4]) — Der genannte gemeinsame Fehler all dieser Crescendovorrichtungen genügte, auch abgesehen von dem jeder einzelnen derselben anhaftenden besondern Mangel, ihre allgemeinere Anwendung zu hindern. Der Orgelbau ist daher bis heute im wesentlichen bei den Vorrichtungen geblieben, die ein Crescendo und Decrescendo durch die äußere Vermehrung oder Verminderung der Tonmasse mittelst Anziehens und Abstoßens von Registern bewirken. Diese aber hat er namentlich in neuester Zeit auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit zu heben gewußt. Während

---

[1]) Vgl. näheres bei Schilling, Universal-Lex. der Tonk. II. S. 329, wo diese Wirkung auf den Hörer noch weiter als geradezu „ängstigend" charakterisiert wird.

[2]) Eine genaue Beschreibung dieses Schwellers bringt die Allg. musik. Zeitg. Leipzig. Jahrg. 1823. S. 21.

[3]) Noch einen weiteren hierher gehörigen Mechanismus, den der englische Orgelbauer Barker 1844 erfand, beschreibt Töpfer, Orgelbaukunst. S. 856—870 und bildet ihn in Fig. 708 ab. — Ein früherer bezüglicher Versuch der Gebrüder Girard in Paris basiert im wesentlichen darauf, die schwingende Luftsäule in der Pfeife zu verlängern oder zu verkürzen, ohne dadurch die Tonhöhe zu verändern.

[4]) Als solche werden genannt: eine Art Jalousieschweller, ferner eine Öffnung an der Pfeifenmündung, die beliebig geöffnet oder gedeckt werden kann; diese beiden wendete Friedrich Kaufmann an, vgl. Schilling, a. a. O. II. S. 330. Andere Kompensationsvorrichtungen schlugen vor: Gottfr. Weber, Musikzeitschr. Cäcilia (Mainz, Schott). Bd. XI. S. 303 und Fr. Wilke, ebendas. Bd. XVI. S. 65.

man bis tief ins gegenwärtige Jahrhundert hinein die Registrierung nur einzeln und mit der Hand, oder mittelst wenig genügender Koppelungen[1]) bewerkstelligen konnte, hat man jetzt eine ganze Reihe neuer Einrichtungen, mittelst deren die Register einzeln oder in entsprechend zusammengestellten Gruppen durch Züge oder Tritte zur Ansprache oder zum Schweigen gebracht werden, und ein Crescendo und Decrescendo verschiedensten Grades der Stärke zu erzielen ist, ohne daß dabei die Freiheit des Spieles wesentlich beeinträchtigt würde. Die wichtigsten dieser Neueinrichtungen, die namentlich dem kirchlichen Orgelspiel vollständig genügende Mittel zur Ausführung jeglicher kunst- und stilgemäßen Intention zur Verfügung stellen, sollen in den Artikeln „Koppel“, „Oktavkoppel“, „Kollektivzüge und -tritte“, „Kombinationszüge und -tritte“, „Rollschweller, Walze“ und „Transmission“ näher beschrieben werden.

Cromorne, Cormorne bei französischen, **Cremona**[2]) bei englischen Orgelbauern heißt eine Zungenstimme der Orgel, die aus dem ältesten Schnarrwerke der deutschen Orgelbauer, dem Krummhorn, herausgebildet wurde und mit der modernen Klarinette 8′ verwandt ist.[3]) Näheres über dieselbe vgl. im Art. „Krummhorn“.

Crüger, Johann,[4]) Kantor und Musikdirektor an der Nikolaikirche zu Berlin, der nicht weniger als 71 Choralmelodieen erfunden hat, von denen 18 Eigentum der ganzen evangelischen Kirche Deutschlands geworden sind, dem deswegen Langbecker mit Recht eine der ersten Stellen unter den geistlichen Sängern der Kirche

---

[1]) Hier ist noch ein Koppelschweller zu erwähnen, den der Orgelbauer Moreau in der 1733—1736 von ihm gebauten großen Orgel (52 kl. Stn.) der Johanniskirche zu Gouda in Holland anbrachte und der so wirkte, daß die Stimmen der gekoppelten Manuale beim tieferen Niederdrücken der Tasten des Hauptmanuals nach und nach ansprachen, was freilich nur ein ruckweises Anschwellen ergab und die Freiheit des Spiels beeinträchtigte. Vgl. Heß, Orgeldisp. 1774. S. 174—176. Gerber, N. Lex. III. S. 469—470. v. Dommer, Mus. Lex. 1865. S. 224.

[2]) Vgl. Hawkins, Hist. of Music. II. S. 245. Anm. „The tone of the Krummhorn originally resembled that of a small Cornet, though many organ-makers have corrupted the word into Cremona, supposing it to be an imitation of the Cremona Violin.“

[3]) Vgl. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 291. „La Clarinette à anches battantes n'est qu'un Cromorne perfectionné.“

[4]) Name und Geburtsort Crügers werden sehr verschieden geschrieben, obwohl nach Fr. W. Koch, Euterpe 1866. S. 78 die obenstehende Schreibweise beider die allein richtige ist. Nach Gerber, N. Lex. I. S. 828 findet sich auf einer Ausg. der Pr. P. M. 1680 der Name Joh. Krüger geschrieben; bei Schilling, Lex. II. S. 337 ist Cr. in Guben geboren, bei Fétis, Biogr. II. S. 398 in „Groß-Breesse“, près de Guben, dans le Brandebourg;“ Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 99 schreibt „Großbrensen“ und selbst Langbecker, Joh. Crügers Choralmel. 1835. S. 3 „Groß-Breese“, worin ihm noch Dommer, Allg. deutsche Biogr. IV. S. 623 folgt.

nächst Luther anweist. — Er war am 9. April (Palmsonntag) 1598 in dem Dorfe Groß-Breesen bei Guben in der Niederlausitz geboren und der Sohn Georg Crügers, eines begüterten Bürgers zu Guben und Besitzer des Kruges (Wirtshauses) zu Groß-Breesen, und der schönen Ulrike (Uldhea) Kohlheim, der nachgelassenen Tochter des Pfarrers Nikolaus Kohlheim daselbst. Bis zu seinem 15. Jahre besuchte er die Schule zu Guben, ging dann nach Sorau und kurze Zeit darauf nach Breslau. Als fahrender Schüler wanderte er von da nach Olmütz, setzte im dortigen Jesuitenkollegium seine Studien fort und besuchte darauf ein Jahr lang die Poetenschule zu Regensburg. Eine größere Reise, die er nun unternahm, führte ihn durch Östreich nach Ungarn, wo er sich einige Zeit in Presburg aufhielt, dann durch Böhmen und Mähren nach Freiberg in Meißen, und von da 1615 zum erstenmal nach Berlin. Hier übernahm er im Hause des churfürstl. Hauptmanns Christoph v. Blumenthal die Stelle eines Informators, begab sich aber schon nach einem Jahr auf eine neue Schulwanderung, von welcher er, nachdem er seinen Zweck erreicht glaubte, in seine frühere Stellung nach Berlin zurückkehrte. 1620 bezog er die Universität Wittenberg, um Theologie zu studieren; daneben trieb er eifrig Musik und erlangte schon als Student durch die Herausgabe seiner Medit. music. Paradisus prim. 1622 einen solchen Ruf, daß, als im selben Jahre die Kantorstelle an St. Nikolai zu Berlin erledigt wurde, der Magistrat ihn auf dieselbe berief. Am 1. Sonntag nach Trinitatis 1622 trat er sein Amt an, in welchem er so Bedeutendes für den evangelischen Kirchengesang wirken sollte. Am 3. Aug. 1628 verheiratete er sich mit der Witwe des Ratsverwandten Aschenbrunner zu Berlin, Maria Beling, einer Tochter des Bürgermeisters zu Bernau; und als sie, nachdem sie ihm fünf Kinder geschenkt hatte, 1636 starb, schloß er am 3. Sonntag nach Epiphanias 1637 eine zweite Ehe mit Elisabeth Schmidt, der Tochter eines Berliner Gastwirts, die ihm noch 14 Kinder gebar, von denen jedoch die meisten frühe starben. Allein alle diese schmerzlichen Erfahrungen und selbst die Schrecknisse des 30jährigen Kriegs, die, als sie über Berlin hereinbrachen, auch ihm manche Drangsale brachten, vermochten ihn nicht zu beugen, oder sein Herz zu brechen. Der Herr war seine Zuversicht, und seinen Trost fand er im Worte Gottes, das er nach seinem eigenen Bekenntnis in der Dedikation seiner Psalmodia sacra 1658 über alles hochschätzte. Vierzig Jahre lang wartete er treu seines Amtes an der Nikolaikirche — an der neben ihm auch Paulus Gerhardt 5 Jahre (1657—1662) als Diakonus angestellt war — und am Gymnasium zum grauen Kloster, dann rief ihn der Herr am 23. Februar 1662 heim,[1]) um im höhern Chor dem Lamme Gottes, das erwürget ist für der Welt Sünde, Loblieder zu singen. Am 2. März

[1]) Nachrichten über Crügers Leben und Wirken finden sich in folgenden Schriften: Müller u. Küster, Altes und Neues. Berl. 1756. S. 966 ff. — Langbecker, a. a. O. S. 3—20. — Fr. Filitz, Zur Erinnerung an Johann Crüger. Cäcilia. Bd. 21. S. 211 ff. — Bachmann, Zur Geschichte der Berl. G.-BB. 1856. — Ders., Paul Gerhardt. 1863. 8°.

wurde er in der Nikolaikirche beigesetzt, ohne daß die Stelle, wo seine Gebeine ruhen, jetzt noch genau bezeichnet werden könnte. Sein von seinem Schwiegersohn, dem churfürstl. Hofmaler Hirt, in Öl gemaltes Bildnis mit mehreren Inschriften ist noch heute in der Nikolaikirche zu sehen. — Schon von seinen Zeitgenossen als Musiker anerkannt und hochgeachtet,[1]) ist die volle Erkenntnis der Bedeutung Crügers für den evangelischen Kirchengesang doch erst der neueren Zeit möglich geworden. Er steht mit allen seinen Kunstgenossen der Zeit von 1600—1650 auf der Grenzscheide zwischen dem alten kontrapunktischen und dem neuen konzertierenden Musikstil, zwischen der absterbenden alten und der neuaufkeimenden modernen Tonalität. Seine Hauptbedeutung hat er als Sänger oder Erfinder neuer, schöner Kirchenmelodieen erlangt. Zwar steht ihm als solchem die frühere Kraft des Tonganges und die Mannigfaltigkeit des volkstümlichen Rhythmus nicht mehr zu Gebote, aber er weiß diesen Abgang durch reichfließende melodische Erfindung und treffende Auffassung des Dichterwortes zu ersetzen. Seine Melodieen sind wirkliche Kirchenmelodieen, die mit kirchlicher Würde lebensvolle Frische und Klarheit verbinden, und die wie sie aus der Tiefe eines glaubenswarmen, im Feuer der Trübsal geläuterten Herzens und Gemütes geflossen sind, so auch wieder zum Herzen des deutschen Volkes zu dringen vermochten, wie sie es nachmals gethan und bis heute noch thun. Als Sohn einer Übergangszeit singt er diese Melodieen ihrem kleineren Teile nach noch in alter, doch nicht mehr rein erhaltener Tonalität, ihrem größern nach aber in neuer und zwar in dieser mit Vorliebe in Moll, als der Tonart, die seinem eigenen weich gestimmten Gemüte wie der ernsten Stimmung seiner drangvollen, unglücklichen Zeit am meisten zusagen mußte. — Minder hervorragend erscheint Crüger als Tonsetzer oder Kontrapunktist sowohl in der harmonischen Ausgestaltung seiner eigenen, als älterer Melodieen. Schon der Umstand, daß er seine Melodieen allein und nicht im Zusammenhang mit dem Tonsatz erfindet, den er ihnen immer erst nachher in den nach seinen Gesangbüchern erscheinenden Chorbüchern beigiebt, zeigt seine veränderte Stellung zu der früheren Weise. Hauptsächlich unter Joh. Herm. Scheins und Calvisius Einfluß stehend, setzt er den Choral einfach, meist nur für vier Stimmen, Note gegen Note, und nicht einmal die Cadenzen mehr zeigen irgend welche Erinnerung an den alten breiteren Motettenstil. In seiner Begleitung, die meist aus zwei Violinen und vier Posaunen besteht, läßt er die bei andern beliebte Weise der Vor-, Zwischen- und Nachspiele fallen und dagegen den Gesang ganz begleiten. — Die von Joh. Crüger herausgegebenen G.-BB. sind:

„Newes vollkömliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, rc. Berlin 1640. kl. 8⁰. XXVI S. Titel, Widmung. 2 Register und 630 S. mit 248 Liedern und 137 Melodieen mit beziffertem Baß, von denen 18 ihm als Erfinder zugehören, wie das Buch durchgehends etwas

[1]) So z. B. in einer Rede des Rektors Heinzelmann am Grauen Kloster 1657, bei Joh. Franck, Jod. Helikon. Guben 1674. S. 189 f. Vgl. bei Langbecker, a. a. O. S. 6. 7.

umständlich mit „auff folgende Melodia Joh. Crüg.“ oder in ähnlicher Weise hervorhebt. Diesem Gemeindegesangbuch geht ein Choralbuch für die Schüler zur Seite, das 1641 in vier Stimmen gedruckt wurde. — Praxis pietatis melica[1]) d. i. Übung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen ꝛc. Berlin 1644. 2. Ausg. 1647. Diese beiden ersten Ausgaben sind bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden, erst die dritte von 1648 ist vorhanden. Sie enthält 387 Lieder mit 170 Melodieen, unter denen 45 neue Melodieen sich finden, deren 16 Crüger als Erfinder angehören und außerdem 3 weitere von ihm älteren Melodieen nachgebildet sind, ohne daß jedoch seine Autorschaft bei einer dieser Melodieen bezeugt wäre. Hier finden sich die ersten Lieder Paul Gerhardts mit mehrfach neuen Tonweisen Crügers, ferner mehrere der Melodieen Schops zu Rists „Himmlischen Liedern“ von 1641 und 1642 von Crüger mehr oder weniger erheblich umgearbeitet, endlich einige Lieder Joh. Hermanns, mit neuen Crügerschen Weisen. Dieses Buch wurde in vielen Auflagen und Nachdrucken verbreitet: 1650, 1651 und 1652 erschienen neue Abdrücke, 1653 eine neue Auflage, erweitert und verbessert, doch sind diese alle noch nicht wieder aufgefunden. Erst die Ausgabe von 1656 ist wieder bekannt und enthält zu 503 Liedern 209 Melodieen, unter denen 13 mit „J. C.“ als Crüger angehörend bezeichnet sind. Auch sie erschien 1659 und 1660 in weiteren nicht vorhandenen Abdrücken, denen 1661 als „Editio X“ die letzte von Crüger selbst noch besorgte Ausgabe folgte: sie bringt noch 3 neue Liedweisen des Sängers mit „J. C.“ bezeichnet. Noch 1733 erschien die 43. Aufl. der Pr. P. M. mit 1316 Liedern. — Als Chorbuch, mit vierstimmig gesetzten Melodieen, zur Pr. P. M. erschien dann: Geistliche Kirchen-Melodieen ꝛc. in 4 Vokal- und 2 Instrumental-Stimmen . . . übersetzet ꝛc. Berlin 1649. 4⁰, mit 161 Melodieen, von denen 149 schon in Pr. P. M. von 1648 sich finden, 11 neu erscheinen, deren 3 zu Liedern Joh. Francks Crüger als Erfinder angehören — Als Mitarbeiter erscheint Crüger darauf bei dem Rungeschen G.-B. der Reformierten: Geistliche Lieder und Psalmen . . . mit ihren notwendigen Melodieen versehen. Zu Berlin, Gedruckt und verleget von Christoff Runge, Im 1653. Jahre.“ 8⁰. Dieses Buch giebt unter Weglassung der zu älteren Liedern gehörigen, bekannten Melodieen, zu 375 Liedern 92 Melodieen, von denen 60 bereits Pr. P. M. in von 1648 stehen, 18 neuerfundene Weisen Joh. Crügers sind und die Bezeichnung „J. C.“ oder „J. Cr.“ tragen, im ganzen aber 37 Melodieen, die teilweise anonym in früheren Werken erschienen waren, hier urkundlich beglaubigt sind. — Diesem folgte dann noch das sogenannte Märkische G.-B., vorzugsweise für die reformierte Domgemeinde in Berlin bestimmt, in zwei Teilen: Psalmodia sacra, das ist: des Königes und Propheten Davids Geistreiche Psalmen . . . auf eine gantz neue und vor niemals hervorgekommene Art mit 4 Vokal- und (pro Complemento) 3 Instrumental-Stimmen, nebenst dem Basso Continuo auffgesetzet ꝛc. Berlin 1658. 8⁰. als erster Teil gewöhnlich vorgebunden dem eigentlichen G.-B.: . . . Geistliche Lieder und Psalmen ꝛc. In 4 Vokal- und

[1]) Nach Speners Angabe in der Vorr. zur 29. Aufl. 1703 der Pr. P. M. hat Crüger den Titel derselben dem sehr verbreiteten Erbauungsbuche des englischen Bischofs Ludwig Bayle († 1632) „Praxis pietatis“ entlehnt.

3 Instrument-Stimmen übersetzet. . . . Berlin 1657. 8⁰. Dies ganze Buch enthält zu 319 Liedern 184 Melodieen mit vierstimmigen Tonsätzen, wovon 93 der bedeutenderen Weisen mit der auf dem Titel angegebenen Instrumentierung, acht mit fünfstimmiger, vier mit vierstimmiger Posaunenbegleitung versehen sind. — Als Gesamtthätigkeit Johann Crügers auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges ergiebt sich nach L. Bodes Untersuchung,[1]) daß von demselben „auf Grund hinreichender äußerer Bezeugung 71 neuerfundene, 8 oder 7 umgearbeitete Melodieen herrühren; daß aus andern Gründen 5 neu erfundene und 20 oder 21 umgearbeitete Singweisen ihm zugeschrieben werden können, und daß endlich auch die Entstehung mehrerer (18) in seinen Gesangbüchern zuerst erscheinender Tonweisen von seiner Hand nicht ganz unwahrscheinlich ist." Dies ergiebt unter 122 Singweisen:

	1640.	1648.	1649.	1653.	1656.	1657.	1661.	zusammen
1. neu erfundene.								
a) laut äußerer Bezeugung:	18	16	3	18	13	—	3	= 71
b) aus andern Gründen:	1	—	—	1	1	1	1	= 5
2. Umarbeitungen.								
a) laut äußerer Bezeugung:	5 (4)	3	—	—	—	—	—	= 8 (7)
b) aus andern Gründen:	6	2 (3)	—	1	2	8	1	= 20 (21)
3. bei ihm zuerst auftretende:	3	3	—	2	2	4	4	= 18
insgesamt:	33 (32)	24 (25)	3	22	18	13	9	= 122.

Von diesen Melodieen sind die nachstehend aufgeführten 18 Nrn. von uns in besondern Artikeln behandelt; dieselben haben sich mehr oder weniger allgemein im Kirchengebrauch erhalten und die 10 mit * bezeichneten sind Eigentum der ganzen Kirche geworden:

Nun jauchzet all, ihr Frommen. 1640.
* Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. 1640.
Von Gott will ich nicht lassen. 1640.
Zion klagt mit Angst und Schmerzen. 1640.
Auf auf, mein Herz, mit Freuden. 1648.
* Nun danket alle Gott. 1648.
Nicht so traurig, nicht so sehr. 1648.
O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen. 1648.
* Herr, ich habe mißgehandelt. 1649.
* Schmücke dich, o liebe Seele. 1649.
Du, o schönes Weltgebäude. 1649.
* Zeuch ein zu deinen Thoren. 1653.
Brunnquell aller Güter. 1653.
* Schwing dich auf zu deinem Gott. 1653.
* Fröhlich soll mein Herze springen. 1656.
* Nun danket all und bringet Ehr. 1656.
* Jesu meine Freude. 1656.
* Jesus meine Zuversicht. 1653. 1656.

[1]) Vgl. „Die Kirchenmelodieen Johann Crügers". Von Seminarlehrer Bode in Lüneburg — in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 57—60 und 65—83, wo durch gründliche Nachweisungen die seitherigen Irrtümer namentlich v. Winterfelds beseitigt sind und das obenstehende Resultat gewonnen ist.

Currende (vom latein. currere, laufen), ein Gesangchor, der aus ärmeren Schülern der oberen Schulklassen gebildet wurde und an gewissen Wochentagen morgens oder abends unter der Aufführung eines Präfekten in den Straßen umherzog und geistliche Lieder und Motetten sang, wofür kleine Geldspenden gesammelt wurden, die man von Zeit zu Zeit an die Sänger verteilte, für die sie als Beitrag für ihren Unterhalt auf der Schule galten. „Einzelne Familien bestellten sich wohl auch an besondern Tagen der Freude oder Trauer den kleinen Sängerchor vor oder in das Haus und wählten sich die Weisen aus, welche der Stimmung des Tages entsprachen.“[1]) — Spuren dieser schönen Sitte zeigen sich schon in den ältesten Zeiten der christlichen Kirche;[2]) im protestantischen Deutschland wurde sie nach der Reformation allgemein und war, wie aus einzelnen noch vorhandenen Currendeordnungen hervorgeht, durch besondere Gesetze genau geregelt.[3]) In Eisenach, wo bekanntlich Luther und 200 Jahre nach ihm wahrscheinlich auch Seb. Bach mit der Currende sang, zog dieselbe schon im 15. Jahrhundert dreimal in der Woche durch die Stadt; in Leipzig fanden die Umgänge von Michaelis bis Neujahr, sowie an den Tagen Martini und Gregorii statt, und wurden die Sänger in mehrere „Kantoreien“ geteilt und jeder derselben bestimmte Straßen angewiesen.[4]) An andern Orten ging die Currende sogar „über Land“, d. h. auf die benachbarten Dörfer, was z. B. in Torgau erst 1822 abgeschafft wurde.[5]) Überhaupt hat diese Sitte sich an einzelnen Orten bis in unsre Zeit herein lebensfähig erhalten, während sie im allgemeinen in Abgang kam. Freilich meint Riehl, haben sich „die Gemeinden damit freiwillig eines Mittels begeben, direkt auf die musikalische Erziehung zu wirken. Sangen diese Chöre schlecht, dann hätte man sie verbessern, nicht aber abschaffen sollen; und war man zu sentimental geworden, die ärmeren Schüler

---

[1]) Vgl. W. H. Riehl („Geistliche Gassenmusik“) in den Kulturstudien. 1862. S. 336 ff. und Spitta, Bach II. S. 17 sowie Ferd. Hiller, Künstlerleben. 1880. S. 228.

[2]) Nach Chr. G. Stemmler, Abhdlg. aus der Kirchengesch. von der Currende und denen Currendanern. Leipz. 1765.

[3]) Eine solche Ordnung bezüglich der „Umbsingenden Knaben, Canentes oder Elemosenarij“ mit sehr genauen Bestimmungen ist die Regensburger von 1654 bei Mettenleiter, Musikgesch. der Stadt Regensburg 1864. Euterpe 1866. S. 22. 23 und die Metten- und Vesperordnung der Michaelisschule zu Lüneburg 1656 — bei Junghans, Seb. Bach als Schüler der Partikularschule St. Michaelis zu Lüneburg. 1870. 4°.

[4]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 181. 188. 189. Zu Eisenach wurde „um 1600 der currente Chor für Figuralgesang durch Jeremias Weinrich, den Rektor der Eisenacher Schule eingerichtet und galt bald als der Stolz und die Freude der Bewohner der Stadt und Umgegend.“

[5]) Vgl. Taubert, Die Pflege der Musik zu Torgau. 1868. S. 21. Auch Luther, Auslegung des 1. Buches Mosis, Gesammelte Schriften II. S. 2347 erzählt aus seiner Jugendzeit: „Zu der Zeit, als in der Kirche das Fest von der Geburt Christi gehalten wurde, sind wir auf den Dörfern von einem Haus zum andern umhergegangen und pflegten mit vier Stimmen die gewöhnlichen Psalmen vom Kindlein Jesu, geboren zu Bethlehem, zu singen.“

fürder allein vor den Häusern singen zu lassen, dann mußte man die reichen noch dazustellen, nicht aber flugs den ganzen Brauch zerstören." Auch sonst hat die Currende in neuerer Zeit noch ihre Fürsprecher, dagegen auch ihre Gegner gehabt.[1]) Vgl. Marquardt, Die evang. Currende nach ihrer Idee und Bedeutung. Berl. 1858. 8.

Czakan-Flöte, ein Orgelregister, das in achtfüßiger Tongröße im Oberwerk der von Joh. Friedr. Schulze aus Paulinzelle 1850 erbauten Orgel des Doms zu Bremen steht, und den Ton der gleichnamigen Flöte nachahmen soll. Es ist dasselbe Register, das von andern Orgelbauern der Neuzeit unter dem Namen Wienerflöte, Konzertflöte gesetzt, und damit es dem Ton der wirklichen Flöte möglichst nahe komme mit eigentümlich geformter Kernspalte und rundem Flötenmundloch als Aufschnitt gebaut wird.

D.

Dachschweller, eine Crescendovorrichtung am Echowerk größerer Orgeln, über die Adlung, Mus. mech. org. I. S. 83 sagt: „Es kann das Cornett d'Echo gar mit einem besondern Kasten von Brettern bedeckt werden. Und in diesem Falle kann, wenn der Deckel (das Dach) des Kastens beweglich und so eingerichtet ist, daß er durch einen besondern Zug (Tritt) mehr oder weniger aufgehoben und wieder niedergelassen werden kann, der fortdauernde Ton einigermaßen schwellend, d. h. verstärkt und wieder geschwächt werden." — Abt Vogler dehnte

---

[1]) Dafür trat der alte Gerber, N. Lex. II. S. 667—668 mit Berufung auf Abhdlgn. von Horsting und Klein im I. Jahrg. der Allg. musik. Ztg. 1798 — ferner B. F. Beutler in dem Gymnasialprogramm De choris symphoniacis quos Germani Singchöre dicunt. Mühlh. 1829 —, Palmer, Ev. Hymn. 1865. S. 367 (hauptsächlich die Bedeutung der Currende für den Kirchenchor betonend) u. a. ein; aus sanitarischen und moralischen Rücksichten sprachen sich dagegen aus: Dr. Chr. G. Heyne in Göttingen — „Über die Currende" — im Reichsanzeiger 1798. Nr. 217. S. 2479 ff., Graben-Hoffmann, Die Pflege der Singstimme. Dresd. 1865 u. a. Übrigens hat schon der alte Nikolaus Herman das Loos der Currendeknaben in ein nicht eben rosiges Licht gestellt, wenn er in seiner Vorrede zu den „Historien von der Sindflut" 1562 meint: „Die armen Kinder, die nach Parteken herumb sungen, das waren rechte natürliche Marterer, Wenn sie in der Schulen gnugsam gemartert waren, vnd in der Kirchen erfroren, musten sie denn allererst hinaus auff die Gart (cum Sacco per ciuitatem) Vnnd wenn sie mit grosser mühe, im regen, wind vnd schnee etwas ersungen, dasselbige den alten Bachanten . . . in hals stecken, vnd sie, die Knaben, musten maul ab sein, vnnd darben." Vgl. Wackernagel, Bibl. des K.-L. 1855. S. 615.

in nach seinem System gebauten kleineren Orgeln diese Vorrichtung auf das ganze Werk aus, indem er dasselbe ganz in einen Kasten schloß und den Dachschweller an diesem anbrachte. Im neueren Orgelbau kommt der Dachschweller allein kaum noch zur Verwendung; der moderne, wirksamere Jalousieschweller (vgl. den Art.) hat ihn verdrängt.

Dachstein, Wolfgang, zur Zeit des Beginnes der Reformation Mönch und Organist am Münster zu Straßburg; 1524 verließ er das Kloster, verheiratete sich und wirkte von 1525 an als Organist und Pfarrvikar an der Thomaskirche daselbst.[1]) Bei der Einrichtung des deutschen liturgischen und Gemeinde-Gesangs in Straßburg beteiligte sich Dachstein als Dichter dreier deutscher Psalmen:

Psalm 14. Der Thörecht spricht es ist kein Gott.
Psalm 15. O Herr, wer wird Wohnunge han.
Psalm 137. An Wasserflüssen Babylon.

die im Straßburger „Deutsch Kirchen ampt" 1525 zugleich mit Melodieen erschienen, von denen die der beiden ersten Psalmlieder sich nicht im Kirchengebrauch erhalten haben, die des dritten aber in den allgemeinen Besitz der ganzen evangelischen Kirche übergegangen ist und für alle Zeiten eine Zierde desselben bleiben wird. Man schreibt die Erfindung dieser Melodieen gewöhnlich Wolfgang Dachstein zu, allein es hat diese traditionelle Annahme, so allgemein sie auch verbreitet ist, keinerlei Beglaubigung, wenn auch ihre mögliche Richtigkeit zuzugeben sein mag, obwohl die Tradition bezüglich des Ursprungs mancher Choralmelodieen „sich durch die neueren Forschungen als höchst unzuverlässig erwiesen hat." Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 217.
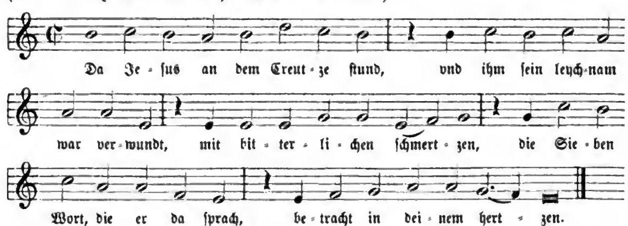
Da Jesus an dem Kreuze stund, Choral, dessen Melodie aus vorreformatorischer Zeit stammt. Ob sie ursprünglich dem geistlichen Text angehörte und mit ihm entstanden ist,[2]) oder ob sie schon vorher bekannt war und vielleicht aus dem weltlichen Volksgesang herkommt, ist noch unentschieden. Dagegen ist sicher, daß sie mit der Weise des weltlichen Tageliedes „Es wohnet lieb bei liebe", mit

---

[1]) Vgl. Röhrich, Gesch. der Reformation im Elsaß. Straßb. 1830—32. I. S. 211. Wetzel, Hymnop. I. 1718. S. 165 macht Dachstein zum Prediger in Magdeburg zur Zeit von dessen Zerstörung 1631 — ein Irrtum, der sich teilweise bis auf die Gegenwart fortgepflanzt hat. Vgl. Wackernagel, K.-L. 1841. S. 872.

[2]) Meister, Kath. K.-L. I. 1862. S. 289 hält Leisentrits Überschrift „im alden Thon" für entscheidend. „Wir erhalten hierdurch hinreichenden Aufschluß, daß die Melodie damals als eine allgemein bekannte und dem Liede von den sieben Worten eigentümliche angesehen wurde. Sie ist ohne Zweifel mit dem Liede entstanden, also mindestens dem 15. Jahrh. angehörig."

der sie vielfach in Verbindung gebracht wurde,[1]) nichts zu thun hat.[2]) Im evangelischen Kirchengesang erscheint sie erstmals im Babstschen G.-B. 1545. II. Nr. 6 jedoch zu dem Liede „In dich hab ich gehoffet Herr" und auch Valentin Triller, Singebüchlein. Bresl. 1555. S. 157 hat sie[3]) noch zu einem andern Text: „Es war einmal ein großer Herr", bezeichnet sie aber als „die Noten von den sieben Worten Christi"; erst Leisentrit 1567. Fol. 97 b giebt sie mit „Da Jesus an dem Creutze hung" vereinigt und bezeichnet sie als „alten Thon". Bei Babst heißt sie (mit dem Text aus Val. Schumanns G.-B. 1539):



Eine spätere Zeichnung der Melodie aus dem Württ. K.-G.-B. 1711. S. 138 giebt Layriz, Kern I. Nr. 24. S. 15; sieben weitere ältere und jüngere Lesarten Hölscher, Das deutsche K.-L. vor der Reform. Münster 1848. S. 211—214.

Dank sei Gott in der Höhe, Choral; vgl. den Art. „Geduld die solln wir haben".

Darmstädter Gesangbuch von 1698 — ein für die Geschichte des evangelischen Chorals in der Periode von 1650—1700 wichtiges Quellenwerk, „die eigentliche Niederlage, das wahre Sammelbuch aller um diese Zeit in der weltförmigen Arienart gesungenen Weisen." Es erschien unter dem Titel:

„Geistreiches Gesangbuch, vormahls zu Halle gedruckt, nun aber allhier mit Noten der unbekannten Melodien und 123 Liedern vermehrt, zur Er-

---

[1]) Vgl. z. B. Häuser, Gesch. des Kirchenges. I. S. 143; C. F. Becker, Hausmusik 1840. S. 68; Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 303 und dagegen Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 113. Hoffmann, Gesch. des K.-L. Ausg. 1863. S. 217. 222 und Böhme, Altd. Liederbuch. 1877. S. 650.
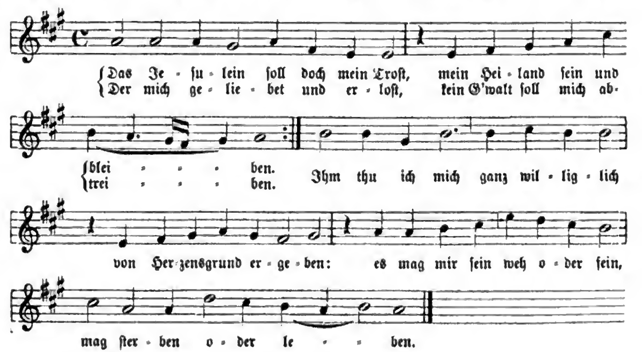
[2]) Da der deutschen Bearbeitung des Liedes durch Johann Böschenstain, nach der von J. Chr. Olearius, Hymnol. pass. Arnstadt 1709. S. 14 und Wetzel, Hymnop. I. S. 123 ausgesprochenen Vermutung, ein lateinischer Hymnus des Petrus Bolandus „Stabat ad lignum crucis" zu Grunde liegen soll, so hat Lüft, Liturgik. Mainz 1847. II. S. 182 und in der Zeitschrift „Der Katholik". 1842. Bd. 83. S. 224 auch die Melodie dem Petrus Bolandus zugeschrieben, jedoch ohne nähere Begründung.

[3]) Zu diesem Text hat Leisentrit, Kath. G.-B. 1567. I. Fol. 277 eine andre Melodie, die bei Meister — Bäumker. II. 1833. Nr. 310. S. 291 mitgeteilt ist.

munterung glaubiger Seelen, mit einer Vorrede Eberh. Phil. Zuehlens, jüngeren Stadtpredigers und Definitoris daselbst." Darmstadt, bei Griebel 1698. längl. 12°.

und heißt nach dem Verfasser der vom 3. März 1698 datierten Vorrede auch das Zuehlensche Gesangbuch, ist jedoch von „Darmstädtisches Gesangbuch" 1699, ebenfalls mit einer Vorrede von Zuehlen, sowie von dem sogen. „Darmstädter Cantional" 1687, von Wolfg. C. Briegel wohl zu unterscheiden. Von den 123 Melodieen, die durch dasselbe bekannt wurden, ist ein Teil aus den mit Melodieen versehenen Liedersammlungen einzelner Dichter, wie Ahasv. Fritsch (Himmelslust und Weltunlust. Leipzig 1675), Heinr. Georg Neuß (Hebopfer. Lüneb. 1692), Joach. Neander (Bundeslieder. 1679 mit seinen eigenen und Strattners Melodieen), Knorr v. Rosenroth (Neuer Helikon. Nürnb. 1684) zugleich mit den betreffenden Liedern, oder aus Gesang- und Orgelbüchern (wie Sam. Scheidts Tabulaturbuch 1650 und den Nürnb. G.-BB. von 1677 und 1690) teilweise umgebildet herübergenommen, ein Teil aber ganz neu für dasselbe komponiert worden, ohne daß freilich irgend eine Angabe oder auch nur Andeutung über die Komponisten der neuen Melodieen, oder über den oder die Bearbeiter der andern gegeben wäre. An 30 dieser Melodieen, von denen die verbreitetsten in eigenen Artikeln behandelt sind, kamen in allgemeinen kirchlichen Gebrauch und haben sich bis heute in demselben erhalten.

Das Jesulein soll doch mein Trost — Choral, der zuerst im Cant. sacr. Goth. 1646. I. Teil S. 72—74 (2. Ausg. 1651. S. 72) steht und dort die Überschrift „Helderi" hat. Daher wird die Erfindung dieser Melodie allgemein dem Dichter des Liedes, Bartholomäus Helder (vgl. den Art.) zugeschrieben und muß, da dieser 1635 gestorben ist, vor dieses Jahr gesetzt werden. Sie heißt:



Das Original derselben mit dem vierstimmigen Tonsatz Helders vgl. bei Schöberlein — Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegef. Bd. II. 1868. 1. Abtlg. Nr. 86. S. 192 — und bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeig. S. 26.

Davin, Karl Heinrich Georg, Seminarmusiklehrer zu Schlüchtern in Hessen, ist am 1. März 1823 zu Meimbressen bei Kassel geboren. Er übte von früher Jugend an Klavier- und Orgelspiel, kam 1837 zu weiterer Ausbildung nach Kassel und besuchte 1840—44 das Lehrerseminar zu Homberg, wo er unter der Leitung A. W. Volckmars seine musikalischen Studien vollendete. Seit 1844 wirkte er als Lehrer an der Stadtschule zu Grebenstein bis er 1851 als Lehrer der Musik an das Seminar zu Schlüchtern berufen wurde, wo er seitdem mit Erfolg thätig ist. Seine hier zu nennenden Werke sind:

1. Theoretisch-praktische Organistenschule. Ein Handbuch für Organisten ꝛc. Erfurt 1862. Körner. Bd. I. VI u. 109 S. Bd. II. XXI u. 105 S. gr. qu. 4°. — 2. Hülfsbuch für angehende Organisten. Heft 1. 2. Ebendas. Op. 5. — 3. 50 Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evang. Kirche für Orgel. Offenbach, André. Op. 9. — 4. Fantasie F-moll für Orgel. Op. 4. — 5. 40 Choralmelodieen in ihrer ursprünglichen Form für die Orgel. 4°. Offenb. André. — 6. Geistlicher Männerchor. Eine Sammlung auserlesener Choräle, geistlicher Gesänge, Motetten, Psalmen, Hymnen, Kantaten ꝛc. von anerkannten Meistern. Nach dem Kirchenjahr zusammengestellt. gr. 8°. Erfurt, Körner.

Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, Kantate zum zweiten Weihnachtsfeiertage 1723 von Seb. Bach, mit drei vierstimmigen Choralgesängen, nämlich: der dritten Strophe von „Wir Christenleut“, der zweiten Strophe von „Schwing dich auf zu deinem Gott“ (Schüttle dein Kopf und sprich) und der vierten Strophe (Hallelujah, gelobt sei Gott“) von „Freuet euch ihr Christen alle“ (von Keimann-Hammerschmidt). Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 40. — Der in der Mitte dieser Kantate stehende Choral „Schüttle deinen Kopf und sprich“, den v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 352 „aus entscheidenden Gründen“ Bach als Erfinder zuschreiben zu sollen glaubte, ist von Ludw. Erk, Bachs Choralges. I. S. 118. Nr. 114 als eine Nachbildung der Weise „Meine Hoffnung stehet feste“ (vgl. den Art.) nachgewiesen worden. Vgl. Spitta, Bach II. S. 213.

Decem oder **Decima,** eine Orgelstimme, die bei Prätorius, Synt. mus. II. unter Namen wie Dez, Detz, Detzembaß, und bei Werckmeister, Orgelprobe. S. 74 unter der Bezeichnung Decupla vorkommt. Es ist die um eine Oktav erhöhte Terz, also z. B. zu Principal 8′ die Terz aus Oktav 4′. Im Pedal hieß eine solche Stimme Decembaß. — Eine weitere ähnliche Füllstimme ist die Decima nona älterer Orgeln, d. h. die um 2 Oktaven höher liegende Quint $1^1/_3$ zu einem Principal 8′; dagegen ist die jetzt noch da und dort vorkommende Decima quinta, auch Quintdecime, Quintadezen oder Quintez genannt, nichts anderes

als eine Superoktav, also bei Principal 8′ oder 4′ die Oktav 2′ oder 1′; eine solche Superoktav hieß, wenn sie zweichörig war, z. B. 2′ und 1′ zu Principal 8′, auch Scharfquintdez.

Decius, Nikolaus, auf den die im ersten Jahrzehent der Reformation erfolgte liedmäßige Umgestaltung der liturgischen Texte und Weisen des Gloria („Allein Gott in der Höh sei Ehr“ vgl. den Art.) und das Agnus Dei („O Lamm Gottes unschuldig“ vgl. den Art.) zurückgeführt wird, ist, wie die neuere Forschung annimmt, identisch mit Nikolaus vom Hoffe (von Hofe), Nikolaus Houesch (Houesche, Houisch), Nikolaus a Curia —, aus Hof im Voigtlande gebürtig und a Curia und Decius (von decere) sind nur zwei verschiedene Übersetzungen seines Heimatnamens (vgl. H. Franck, Paulus vom Rode. Stettin 1868). Ursprünglich Mönch, erscheint er zuerst 1519 unter dem Namen a Curia als Probst des Klosters Steterburg im Braunschweigischen. Unbekannte Gründe, vielleicht seine Hinneigung zur Reformation, veranlaßten ihn jedoch, dies Amt zu verlassen, und wir finden ihn nach dem Juli 1522 unter dem Namen Nikolaus Decius als „Schulcollega in Braunschweig an der Sankt Katharinen- und Ägidienschule.“ Hier mag er wohl ganz zur Reformation übergetreten sein und kam nun um Ostern 1523 als evangelischer Prediger nach Stettin, wo er als „Magister Nikolaus von Hofe, welcher auch nicht ein geringer man in der Lehre und fromicheit was“ bezeichnet wird.[1]) Unter viel Anfechtung und beständig fortdauernden Kämpfen mit den Gegnern des Evangeliums, waltete er hier in Gemeinschaft mit Paulus vom Rode treulich seines Amtes, bis 1534 nur privatim von der Gemeinde der St. Niklaskirche angestellt, und erst 1535 nach der förmlichen Einführung der Reformation in Pommern durch amtlichen Visitationsabschied als „Nik. Houesche mit dem predig Ampt zu Sankt Nikolaus vorsehen,“ nachdem man seiner „Lere vnd Wandels gute Kundschaft erlanget.“ Sein Tod erfolgte am 21. März 1541 so plötzlich und unerwartet, daß man ihn einer Vergiftung von seiten seiner katholischen Gegner zuschreiben zu müssen glaubte. — Von ihm wird nun bezeugt, daß er schon in Braunschweig im evangelischen Gottesdienst mehrstimmige Musikstücke in einer Weise aufgeführt habe, die Aufsehen erregte, und daß er in Stettin die „schönen teutschen Gesänge“: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ und „O Lamm Gottes unschuldig“ gemacht habe, die zuerst in niederdeutscher Sprache 1526 und 1531 erschienen sind. „Und dieweil er ein vortrefflicher Musikus gewesen, der auf der Harffen sehr wohl spielen können, so habe er zugleich auch die Gesänge in die noch gewöhnliche anmutige Melodeyen gebracht. Ebenermaßen soll er auch das Lied: „Heilig ist Gott der Vater“ (Sanctus), so

[1]) Vgl. Rehtmeyer, Braunschweigische Kirchenhistorie. II. S. 19 nach den Pommerschen Kirchen-Chroniken des Dan. Cramer. Stettin 1628. 3. Buch. S. 53 u. 59 und der Chronik von Pommern von Rosegarten-Kantzow II. Hessenmüller, H. Lampe der erste evang. Prediger der Stadt Braunschweig. 1852. S. 180.

nicht viel mehr in Gebrauch ist, verfertiget und selbigem eine nicht weniger anmutige Melodey gegeben haben."[1])

Decken der Orgelpfeifen. Um einen bestimmten Toncharakter zu erzielen, wird eine Anzahl von Registern der Orgel gedeckt gebaut, d. h. die Mündung der Pfeifenkörper derselben wird luftdicht verschlossen, oder akustisch gesprochen, der Schwingungsknoten der in dem Pfeifenkörper eingeschlossenen Luftsäule fixiert. Man unterscheidet, wie dies in dem Art. „Gedackt" weiter auszuführen sein wird, ganz gedeckte (Gedackte) und teilweise gedeckte (Halbgedackte) Orgelstimmen.

Die vollständige Deckung der Gedackte wird bewirkt:

a) bei den Labialstimmen mit prismatischen Körpern von Holz durch einen hölzernen Spund, oder Stöpsel, der luftdicht schließend und daher mit weichem Leder (von Cavaillé-Coll unter dem Leder auch noch mit Kork) gefüttert in die Mündung der Pfeife eingesetzt wird. Um ihn beim Stimmen auf- und niederbewegen zu können, ist er mit einer aufrechtstehenden Handhabe versehen.

b) bei den Labialstimmen mit cylindrischen Körpern von Metall durch den Hut (Pilea, Stulpe, Haube, Kappe, Büchse), einem über den Rand der Pfeifenmündung greifenden, aufgesetzten metallenen Deckel, der ebenfalls luftdicht schließen und daher mit weißgahrem, weichem Leder gefüttert sein muß; damit er beim Stimmen beweglich sei, darf er natürlich nicht angelötet werden.[2]) Statt des Hutes erfand der Orgelbauer Marcussen in Apenrade 1822 einen Deckel mit Schraubengewinde, der in die Mündung der Pfeife eingeschraubt wurde; doch scheint derselbe nicht besondern Anklang gefunden zu haben.[3])

Die teilweise Deckung der Halbgedackte geschieht:

a) durch einen aufgelöteten Metalldeckel, der jedoch in der Mitte eine runde Öffnung hat, in die eine Röhre von bestimmter Mensur eingesetzt ist, durch welche die Luftsäule der Pfeife mit der äußeren Luft kommuniziert. (Rohrflöten).

b) durch eine Platte, Kugel u. dgl., die auf die Pfeifenmündung gelötet und mit einem (z. B. bei einer Art der Vox humana und der Klarinette) oder mehreren Löchern (z. B. die Kugel beim alten Apfelregal) durchbrochen wird. — Töpfer rechnet zu den Halbgedackten auch die Register, deren Pfeifen sich nach oben

---

[1]) Vgl. nach Rehtmeyer, a. a. O. Gerber, Altes Lex. I. S. 328 und Rambach, Anth. II. S. 62. — Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 217b meint: „von ihm (Decius) könnte vielleicht die liedmäßige Ausbildung der beiden Melodieen herrühren (wenn letztere — O Lamm Gottes — nicht eher für eine schon altdeutsche geistliche Volksweise zu halten wäre.")

[2]) Nach der Praxis des Dom Bedos de Celles, nach der die französischen Orgelbauer lange bauten, wurde der Deckel aufgelötet und die Pfeifen mittelst der Labienbärte gestimmt. Vgl. Hamel, Manuel du Facteur d'Orgues. III. chap. VIII. S. 149 f.

[3]) Vgl. Töpfer, Orgelbaukunst 1855, und Sattler, Die Orgel. 1873. S. 81, sowie die Abbildung auf Tafel V. Fig. Nr. 40a und b und Nr. 41.

zuspitzen (Spitzflöten), wodurch die Grenze zwischen offenen und gedeckten Stimmen freilich verwischt wird.

Noch wird auch zum Zwecke der Stimmung bei manchen Orgelstimmen eine teilweise Deckung angewandt; so werden:

a) Holzpfeifen an der Mündung mit einer Stimmplatte aus weichem Metall versehen, die, je nachdem die Stimmung höher oder tiefer werden soll, mehr oder weniger über die Mündung hereingebogen wird, dieselbe soll normal in einem Winkel von 45° zur Mündung stehen; wird sie zu weit hereingebogen, so verliert die Pfeife den Tondcharakter einer offenen Stimme.

b) Metallpfeifen mittelst des Stimmhorns an ihrer Mündung verengert, eingebogen, was einer teilweisen Deckung entspricht. — Doch kommen die einer mehr künstlerischen Richtung folgenden Orgelbauer der Gegenwart von dieser Stimmweise mehr und mehr ab und gehen zur Anwendung der Stimmschlitzen (Stimmausschnitte, franz. entaille) über. Vgl. hierüber den Art. „Stimmschlitzen".

Decker, Joachim, der zweite der vier „Musikos und verordneten Organisten an den vier Kaspelkirchen zu Hamburg" die 1604 das geschichtlich wichtige „Melodeyen Gesangbuch, darinn . . . die gebreuchlichsten Gesenge, jhren gewöhnlichen Melodeyen nach . . . in vier stimmen vbergesetzt" sind, herausgegeben haben. Er war der Sohn des Musikdirektors Eberhard Decker am Johanneum zu Hamburg (1580—1604), Organist an der Nikolaikirche und mit Christina Osenbrügge, der Tochter eines Predigers an dieser Kirche, verheiratet. Am 15. März 1611 ist er gestorben. Ihm gehören von den 88 Tonsätzen des „Melodeyen Gesangbuchs" am meisten unter den Mitarbeitern, nämlich 30 zu.[1]) Sein Sohn Johann Decker war am 6. Oktober 1598 geboren; er wirkte der Reihe nach als Organist am Dom, an St. Maria Magdalena, am Heil. Geist und zuletzt an der damals neuen St. Michaeliskirche. Seit dem 23. Januar 1626 mit der Tochter des Predigers an St. Catharinen, Georg Dedeken, verheiratet, starb er am 19. September 1668.

Dedekind, Euricius (Heinrich) ein Kirchenkomponist aus Neustadt stammend, war zu Ende des 16. Jahrhunderts Kantor an der St. Johanniskirche zu Lüneburg, wo er 1592 herausgab: „Breves periodae Evangeliorum Dominicalium et Festorum (Advent bis Ostern) 4 et 5 voc. compositae." 8°.

Dedekind, Konstantin Christian, war am 2. April 1628 als der Sohn eines Predigers zu Reinsdorf in Anhalt-Köthen geboren und kam frühe nach Dresden,

[1]) Vier dieser Tonsätze (das vollständige Verzeichnis derselben vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 76—77) bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. 1845. Nr. 52. 57. 82. Schöberlein, Musica sacra. 1869. Nr. 148. — Ant. André, Lehrb. der Tonsetzk. I. Anh. Nr. 14 und bei Schöberlein — Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindeges. I. Nr. 33. 67. 69. 72.

wo er Christoph Bernhardts Schüler in der Musik wurde. 1654 trat er als Bassist in die Dresdener Kapelle und rückte in derselben 1666 zum Konzertmeister vor, als welcher er die „kleine deutsche Musik“ in der Schloßkirche zu dirigieren hatte. Er schrieb eine ansehnliche Zahl von Kirchenmusikwerken in der damals blühenden Arienform und scheint, einem Briefe Heinrich Schütz zu Folge, als Komponist nicht ohne Bedeutung gewesen zu sein. Auch als Poet hat er sich einen Namen gemacht; er war Mitglied des Elbschwanordens (unter dem Namen „ConCorDin“), kaiserlicher gekrönter Poet, und verfaßte Gedichte zu Balleten und viele Operntexte, meist geistlichen Inhalts und italienischen Mustern geschmacklos genug nachgebildet. Nachdem er 1676 seine Konzertmeisterstelle aufgegeben hatte, starb er 1697 als Steuereinnehmer des Meißnischen und Erzgebirgischen Kreises. Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Mus. in Dresden. I. S. 115. S. 150—152.

Degeller, Johann Kaspar, ein um den Kirchengesang des Kantons Schaffhausen sehr verdienter Mann, war am 7. Februar 1695 zu Schaffhausen geboren. Er studierte Theologie und wurde als Kandidat in die Synode aufgenommen, weil er aber Privaterbauungsstunden hielt, im Februar 1717 wieder ausgestoßen. Nachdem er einige Zeit als Hauslehrer thätig gewesen war, erhielt er die Stelle eines Kantors an der Johanniskirche zu Schaffhausen. Als solcher gab er die unten verzeichneten beiden Sammlungen von Kirchengesängen und Psalmen heraus, die in Schaffhausen bald allgemein in den Kirchengebrauch übergingen und bis 1842 gebraucht wurden. Er starb im Jahre 1777 im Alter von 82 Jahren zu Schaffhausen. Seine beiden Kirchengesangswerke sind:

1. Hymni oder Lobgesänge; das ist: Auserlesene alte und neue Fest-, Kirchen- und Hausgesänge und geistliche Lieder. Zu Uebung Gott geheiligter Sing-Andacht. In vier Stimmen einige ausgesetzt, mit Fleiß übersehen und corrigirt, und andere auf bekannte Melodeyen gerichtet. Schaffhausen 1729 (Privileg dat. 25. Mai 1729), J. A. Ziegler. 2. Ausg. 1732, und noch 1816 neu gedruckt. — 2. Die Psalmen Davids durch Dr. Ambr Lobwasser, 2c. Samt andern auserlesenen Psalmen, Fest-, Kirchen- und geistlichen Hausgesängen zu vier Stimmen aufgesetzt, und mit Fleiß übersehen und verbessert. Schaffhausen 1734. J. A. Ziegler.

Dehn, Siegfried Wilhelm, Musikgelehrter, zuletzt Konservator der musikalischen Abteilung der königl. Bibl. zu Berlin, war am 25. Februar 1796 zu Altona geboren, er studierte 1819—1823 an der Universität Leipzig die Rechte, trieb aber daneben auch fleißig Musik und erlangte namentlich auf dem Violoncell eine bedeutende Fertigkeit. Später wendete er sich, dem Rate Bernhard Kleins, dessen Schüler in der Komposition er geworden war, folgend, ganz der Musik, besonders dem Studium ihrer Geschichte und Litteratur zu. Auf Meyerbeers Empfehlung hin wurde Dehn 1842 an der königl. Bibl. angestellt und entfaltete nun eine umfassende rastlose Thätigkeit für dieses Institut, indem er auf Reisen und in

brieflichem Verkehr mit Musikern und Musikgelehrten alte Musikwerke in Handschriften und Originaldrucken aufsuchte, sammelte und ordnete; ihm verdankt daher diese Bibliothek zu nicht geringem Teile die Bedeutung, die sie durch ihre Sammlungen alter Musikwerke für die Geschichte der Musik im allgemeinen und die der evangelischen Kirchenmusik im besondern erlangt hat. Aus den Schätzen derselben veröffentlichte er selbst alte Werke (von Orlandus Lassus, Seb. Bach u. s. w.), und unterstützte und förderte auch andre Ausgaben (wie die Bach-Edition von Griepenkerl u. a. Leipzig Peters.[1]) — Dehn, der auch als Lehrer der Komposition erfolgreich gewirkt hat, wie dies Schüler wie Glinka, Kullak, Kiel, Reichel, A. und N. Rubinstein, Bernh. Scholz u. a. beweisen, erhielt 1849 den Titel eines königl. Professors und starb am 12. April 1858 zu Berlin.

Delitz, ein geschickter Orgelbauer und Instrumentenmacher zu Danzig, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühte und ein Schüler des namhaften Orgelbauers Hildebrandt war, in dessen Werkstätte er lernte und die er später als Werkführer leitete. Von seinen größeren Orgelwerken werden bei Adlung, Mus. mech. org. II. S. 183 und bei Gerber, N. Lex. I. S. 863 genannt: eine Orgel zu Thorn; die Orgel der Marienkirche zu Danzig (53 Stn. 3 Man. und Ped.), dann Werke in mehreren andern Danziger Kirchen.[2])

Demantius, Christoph, ein fleißiger und bedeutender Kirchentonsetzer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, über dessen Leben jedoch bis jetzt nur weniges bekannt ist. Er war im Jahre 1567 zu Reichenberg in Böhmen geboren; wo er seine allgemeine Bildung, sowie sein tüchtiges musikalisches Wissen und Können sich erworben, ist zur Zeit noch unbekannt. 1596 erscheint er als Kantor zu Zwickau, um 1604 in gleicher Eigenschaft nach Freiberg überzugehen, wo er dann am 20. April 1643 in hohem Alter starb. In seinen zahlreichen kirchlichen und weltlichen Tonsätzen, die von 1595—1630 erschienen, reiht er sich in Bezug auf gewandte und kräftige Harmonik und fließende Führung der Stimmen den besten Tonsetzern seiner Zeit würdig an, wie denn auch eine größere Anzahl seiner Arbeiten im Cant. sacr. Goth., einer Choralsammlung, die das beste enthält, was um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Kirchengebrauch war, Aufnahme gefunden

[1]) Daß Dehn jedoch auch nicht ganz von der hie und da zutreffenden Sammlereitelkeit, die ein seltenes Werk gern allein besitzen möchte, frei war, zeigen die unerquicklichen Vorgänge in Bezug auf die H-moll-Messe Bachs, die seinen Charakter in nicht eben günstigem Lichte zeigen. Vgl. Cirkular der Bach-Gesellschaft zu Leipzig vom 3. Dez. 1856 bei Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 158—161.

[2]) Er soll auch der eigentliche Erfinder des 1774 von Joh. Gottl. Wagner in Dresden verbesserten (daher galt dann dieser als Erfinder) Clavecin royal (mit Flötenzügen und andern Veränderungen) sein. Fétis, Biogr. des mus. II. S. 459 spricht beiden diese Erfindung ab, da die Idee dieses Instrumentes eine viel ältere sei.

haben.[1]) — Eine Johannes-Passion von ihm, die 1631 im Druck erschien, ist für die Geschichte der Passionsmusiken von Wichtigkeit. Sie gehört zu den erst in kleiner Anzahl wieder aufgefundenen motettenartigen Passionen, die gegenüber den älteren, im Choral- oder Collectenton recitierenden Passionsmusiken, durchaus im figuralen Stil gehalten, die Leidensgeschichte unter Verwendung der gesamten Mittel damaliger Tonkunst darzustellen bestrebt sind, und daher eine wichtige Übergangsform zu den späteren, durch Heinrich Schütz wesentlich weiter gebildeten und durch Seb. Bach auf die Höhe der Vollendung geführten Passionsmusiken bildeten.[2]) — Demantius Kirchenwerke sind:

Der Spruch Joel 2, 16. 8 voc. Nürnberg 1596. — Threnodiae, sehnliche Klagelieder ꝛc. Leipz. 1611. — Corona harmonica, auserlesene Sprüch aus den Evang. 6 voc. — Canticum St. Augustini et St. Ambrosii. 6 voc. Freiberg 1618. — Triades Sioniae. Introit., Miss. et Pros. 5—8 voc. Freiberg 1619. — Threnodiae Das ist: Ausserlesene Trostreiche Begräbnüß Gesänge, So bey Chur- vnd Fürstlichen Leichbegängnüssen, vnd Beysetzungen, Wie auch bei anderer im HERRN Christo seliglich entschlaffener Bestattungen, in der Churf. Sächs. freyen Häupt Bergk Stadt Freybergk in Meissen, üblichen, Beneben andern Christlichen meditationibus vnd Todesgedancken, Mit fleiß zusammen getragen, vnd jetzo auffs newe mit 4. 5. auch 6. Stimmen dergestalt Contrapuncts weise gesetzet ꝛc. Durch Christophorum Demantium, Reichenbergensem, Musicum, der Kirchen vnd Schulen daselbst Cantorem ꝛc. Gedruckt zu Freybergk ꝛc. 1620.[3]) — Johannespassion. „Mit sechs Stimmen auffs newe componirt.“ Freyberg 1631. —

Demelius, Christian, war am 1. April 1643 zu Schlettau, einem Städtchen bei Annaberg im sächsischen Erzgebirge geboren und erhielt vom dortigen Organisten Christoph Knorr den ersten Unterricht im Gesang und Orgelspiel. Später besuchte er die Schulen zu Zwickau — wo er auch 5 Jahre als Diskantist im Kirchenchore mitwirkte — und Nordhausen. 1660—1669 hielt er sich in Jena auf, besuchte Kollegien an der Universität und studierte unter Leitung des Kapellmeisters Drese die Komposition. Am 1. Advent 1669 übernahm er die Stelle eines Kantors zu Nordhausen, als welcher er am 1. November 1711 starb. Von ihm ist hier zu

[1]) In diesem Cant. steht über den Tonsätzen zu „Freu dich sehr, o meine Seele“ — „Herzlich thut mich verlangen“ — „Von Gott will ich nicht lassen“ — die Chiffer „Christ. Demant.“, die ihn als Setzer bezeichnet, aber zugleich auch die Veranlassung wurde, daß man ihm früher die Erfindung dieser Melodieen zuschrieb. —

[2]) Vgl. über diese Passion: Spitta, Bach II. S. 311—312, sowie Otto Kade im Serapeum. 1857. Nr. 20. S. 312 f. und in den Monatsh. für Musikgesch. 1880. Nr. 3. S. 52.

[3]) Aus diesen Werken und besonders aus den „Threnodiae“ ist eine Anzahl der Tonsätze des Meisters neu zugänglich gemacht worden, am meisten bei Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindeges. Göttingen 1865—72 und zwar: Bd. I. Nr. 64. Bd. II. Nr. 79. 80. 96. 134. 179. 185. 200. 333. 334. Bd. III. Nr. 89. 137. 361. 364. 366. 378. 383. 388. 394.

nennen: Choral- und Gesangbuch für die Kirchen zu Nordhausen. 1688 — und nachher in verschiedenen Ausgaben, sowie eine Sammlung Motetten zu 4 Stimmen. Sondershausen 1700. — Auch eine Elementarmusiklehre „Tirocinium musicum“ hat er veröffentlicht.

Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen, Trauungskantate über Ps. 97, 11. 12 von Seb. Bach, wahrscheinlich Überarbeitung einer Komposition aus der früheren Leipziger Zeit. „Sie hat etwas überaus festliches und glänzendes; ein warmer Hauch lagert über dem ganzen Werke.“ Spitta, Bach II. S. 298. 299. Ausg. der Bach-Ges. XIII. 1. S. 3 ff. — ClA. von Rösler, Leipz. Peters.
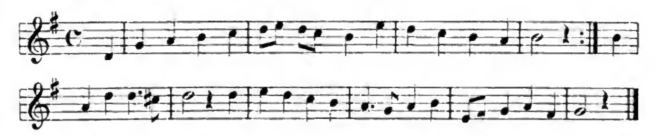
Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen, eine große zweiteilige Osterkantate von Seb. Bach, die er im Anfang seiner Komponistenlaufbahn und im Anschluß an die ältere Kirchenkantate der gleichzeitigen, namentlich norddeutschen Meister für das Osterfest 1704 zu Arnstadt schrieb, später aber umarbeitete und erweiterte. Ausg. der Bach-Ges. II. Nr. 15. Vgl. Spitta, Bach I. S. 225—27.

Der Herr denket an uns und segnet uns, Trauungskantate über Ps. 115, 12—15, von Seb. Bach, vielleicht zu der Hochzeit eines Pfarrers Stauber zu Dornheim bei Arnstadt am 5. Juni 1708, „von vorwiegend mildem und innigem Ausdruck, ein köstliches Erzeugnis echt religiöser Innigkeit.“ Spitta, Bach I. S. 369 ff. Ausg. der Bach-Ges. VIII. 1. S. 73—94. ClA. von Rösler, Leipz. Peters.

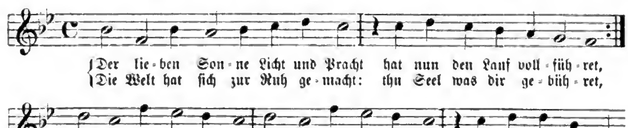
Der Herr ist mein getreuer Hirt, Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (entweder 8. April 1731, oder 27. April 1732). Sie beginnt mit einem großen, in der Form einer Choralfantasie gehaltenen Choralchor und schließt mit dem Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ zur 5. Strophe („Gutes und die Barmherzigkeit“) des im Titel genannten Liedes. Vgl. Spitta, Bach II. S. 286. Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 112.

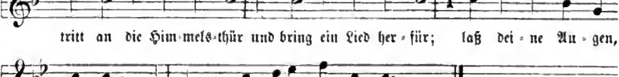
Der Himmel lacht, die Erde jubilieret, Kantate auf den ersten Ostertag, 21. April 1715, zu Weimar von Seb. Bach komponiert, später jedoch überarbeitet und erweitert. Der Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ wird zuerst im Orchester, dann als Schlußchoral mit der 5. Strophe „So fahr ich hin zu Jesu Christ, mein' Arm' thu ich ausstrecken“ verwendet. Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 31 auch früher schon bei J. P. Schmidt, Kirchengesänge von Joh. Seb. Bach ꝛc. Berl. Trautw. Heft III. Vgl. Spitta, Bach I. S. 534—38. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 378. Mosewius, Seb. Bach in seinen Kirchenkantaten. S. 8.

Der lieben Sonne Licht und Pracht. Choral. Einer Sage zufolge, die bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 111 angeführt ist, soll Scriver sein schönes Abendlied zu einer weltlichen (Volks-)Melodie, die er als Ständchen singen hörte, gedichtet haben. Diese Melodie wäre nach Ludw. Erks Meinung, Euterpe 1861. S. 41, die folgende:



die G. A. Ritter, Euterpe 1861. S. 55, zwar in einem Halberstädter Mscr.-Ch.-B. neben 4 andern Melodieen zu unsrem Liede fand, die aber nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. Freilich ist nicht recht einzusehen, warum die angebliche Ständchenweise gerade diese gewesen sein soll, während dies doch ebenso gut die spätere Kirchenmelodie gewesen sein kann. Die letztere, nachgehends allgemein verbreitete Melodie, deren Entstehung J. Zahn, Euterpe 1862. S. 5 aus innern Gründen[1]) in die Zeit vor 1670 verlegt, fand dieser Forscher in einem Mscr.-Ch.-B. zum Schweinfurter G.-B. von 1723 (1717) in der folgenden Fassung:



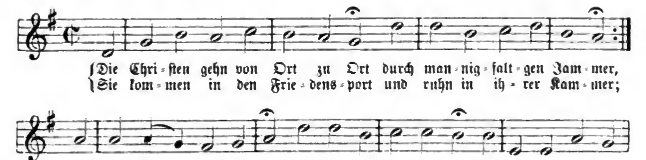


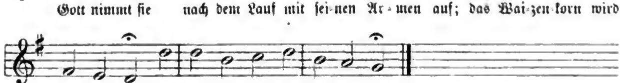
Doch ging sie erst in einer Übertragung in die ausgeglichene Form aus G. Ph. Telemanns Hamb. Ch.-B. 1730. Nr. 212. S. 103, das deshalb bis herab auf Zahns Nachweis im Bayr. Ch.-B. 1855 als älteste Quelle für dieselbe galt,

[1]) Er sagt a. a. O. „Sicherlich ist diese Melodie ziemlich lange vor dem Jahr 1723 entstanden; wenigstens ist mir keine Melodie vorgekommen, die nach 1670 entstanden wäre und in welcher rhythmischer Wechsel zur Anwendung käme, da diese Rhythmusform schon bei Crüger, Schop, Ebeling sehr vereinzelt auftritt; ja in vielen älteren Melodieen, welche Rhythmuswechsel gehabt haben, wird derselbe in den meisten Melodieenbüchern nach 1670 mehr oder weniger konsequent ausgeglichen."

in alle bedeutenderen Ch.-BB. (z. B. Dretzel 1731, König 1738, Stözel 1744. Nr. 202, Halberstädter 1777, Kühnau 1790, Schicht 1819 u. s. w.) über.[1])

Von den weiteren 11 Melodieen, die G. A. Ritter (vgl. a. a. O. S. 55) zu unsrem Liede gefunden hat, ist die bei Freylinghausen, Geistr. G.-B. I. Ausg. von 1708. S. 964. Nr. 614 zuerst vorkommende[2]) in Württemberg und in der Brüdergemeine kirchlich geworden. Sie steht bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 202 b und im Ch.-B. der Brüdergemeine. 1784. Art. 164 und heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 141. S. 150:





Der Tag der ist so freudenreich — Ein Kindelein so löbelich. Der altkirchliche Weihnachtshymnus Dies est laetitiae in ortu regali wird von der Tradition dem h. Benno, Bischof zu Meißen, gest. 1107 zugeschrieben; doch halten ihn protestantische Hymnologen für jünger.[3]) Die ältesten deutschen Übertragungen desselben sind aus dem 15. Jahrhundert nachgewiesen;[4]) die erste deutsche Strophe war ein beliebter Volksgesang und die Melodie vielleicht ursprünglich schon liedmäßig;
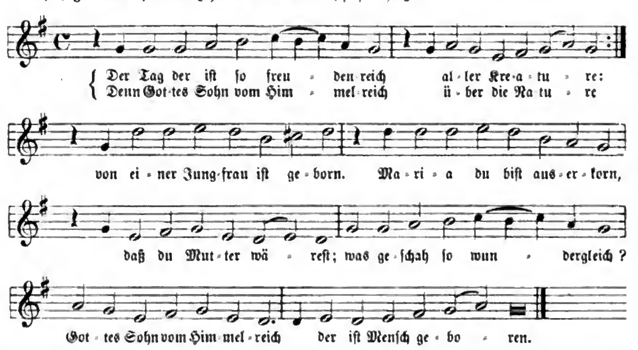
---

[1]) Friedrich d. Gr., der das Lied in Schlesien singen gehört hatte, soll Graun darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein erstes Recitativ im „Tod Jesu" gleichen Anfang wie die Choralmelodie habe. Vgl. Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 345.

[2]) Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 111 soll diese Melodie von Freylinghausen selbst herrühren, es ist dies immer dieselbe unsichere Tradition, die verschiedene Melodieen des Freylinghausenschen G.-B.s den Dichtern der Lieder derselben zuschreibt; im vorliegenden Falle wird sie dadurch noch unsicherer, daß in den spätern Ausgaben des G.-B. eine andre, neue Melodie erscheint, die dann auch König, Harm. Liedersch. 1738. S. 476 als dritte für das Lied hat.

[3]) Vgl. Rambach, Anthol. I. S. 331 f. Daniel, Thesaur. hymnol. IV. S. 256; katholische Forscher setzen ihn ins 12. (Kehrein und Hölscher) oder ins 13. Jahrh. (Bollens); „genau genommen fehlen aber allen diesen Annahmen entscheidende Gründe und Nachweise." Meister, Kath. K.-L. I. S. 169.

[4]) Wackernagel, K.-L. II. Nr. 689 giebt eine solche aus einem Münchner Kodex des 15. Jahrh. Vgl. auch Hoffmann, Gesch. des K.-L. I. S. 197.

auch die zweite Strophe „Ein Kindelein so löbelich — orto Dei filio virgine de pura (vgl. Rambach, Anthol. I. S. 333) war schon vor der Reformation als selbständiges Lied ebenfalls allgemein im Gebrauch,[1]) und soll auch eine eigene, von der Weise des Dies est laetitiae verschiedene Melodie, den oft angeführten „Ton": Ein Kindelein so löbelich" gehabt haben.[2]) — Die jetzt im Gebrauch der evangelischen Kirche stehende Melodie findet sich zuerst handschriftlich in einem Koder (Mscr. germ. Octavo. 190. Bl. 4a und Bl. 78b) der königl. Bibl. zu Berlin und in einer Handschr. des 15. Jahrhunderts der Stadtbibl. zu Trier, (vgl. Mone, Lat. Hymnen I. S. 63); sie heißt:

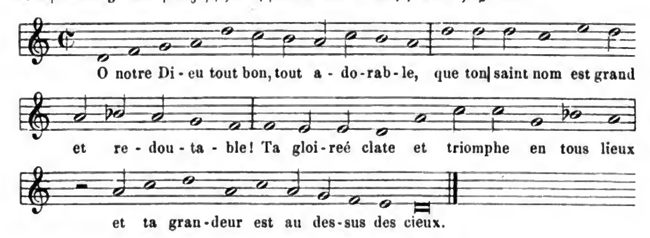


Gedruckt erscheint sie erstmals im G.-B. der Böhmischen Brüder von Mich. Weysse. 1531. Bl. XII b zu dem Liede „Als Jesus geboren war zu Herodis Zeiten", und von da ging sie in die andern G.-BB. der Reformationszeit, z. B. Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 90b, 91a, Mich. Vehe, kath. G.-B. 1537. Bl. 28a, Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540. Bl. 37, Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 52. 53 u. s. w. über.

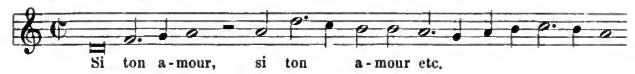
[1]) So sagt z. B. Urbanus Rhegius in seinem „Dialogus von der herrlichen, trostreichen Predigt, die Christus Lucä XXIV gethan hat." Wittenb. 1565. Bl. 111: „denn die Christenheit von alters her allezeit auf die Weihnachten fröhlich gesungen hat: Ein Kindelein so löbelich." Vgl. auch Spangenberg, Cithara Lutheri. I. S. 16 und Simon Pauli, Ausl. der deutschen geistl. Lieder. Magdeburg 1588. S. 42 bei Rambach, Über Luthers Verdienst 2c. Hamb. 1813. S. 126. — Auch Luther, Kirchenpostille bei Walch XI. S. 2702. X. S. 2772. XIII. S. 174 rühmt diese Strophe um ihrer „großen und trefflichen Worte" willen; später wurde sie dann als zweite Strophe in die Übersetzung des Dies est laetitiae eingeschoben, z. B. bei Wetzel, Psaltes eccles. 1550. Bl. 89, bei Leisentrit, G.-B. I. Bl. 19 u. a. Vgl. Hoffmann, a. a. O. 1832. S. 136—138.

[2]) So vermutet Meister I. S. 172 und sucht es durch mehrfache Anführungen zu begründen.
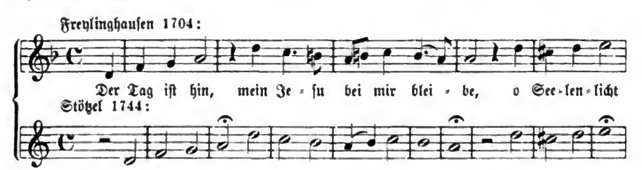
Der Tag ist hin; mein Jesu bei mir bleibe. Dies Lied Joachim Neanders erscheint erstmals in der ersten Ausgabe von dessen „Bundesliedern". Bremen 1679, und ist auf die Melodie des 8. Psalms der Reformierten verwiesen.[1]) Diese dem Liede gebliebene Melodie findet sich zuerst gedruckt in der Genfer Ausg. des französischen Psalters von 1542,[2]) und heißt dort:



Ihren ersten Absatz hat man neuerdings in folgender Form:
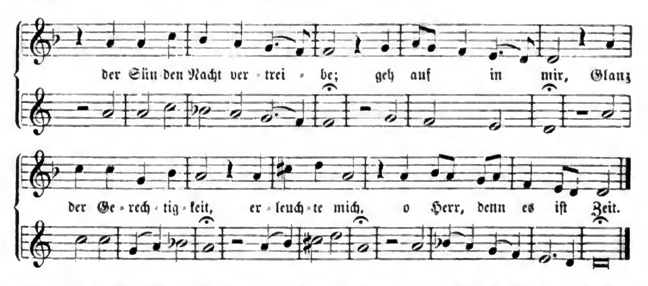


in den „Chansons á quatre parties etc." Antwerpen 1544—1545, bei Tilman Susato zu einem weltlichen Liede aufgefunden, und schließt daraus, daß sie weltlichen Ursprungs sei.[3]) In den deutschen evangelischen Kirchengesang kam unsre Melodie durch Freylinghausens G.-B. 1704. Nr. 616. S. 967 in folgender Gestalt, die ihr dann unwesentliche Änderungen — eine solche aus Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 203 mag beispielsweise zugegeben sein — abgerechnet, in den neueren Choralbüchern geblieben ist:
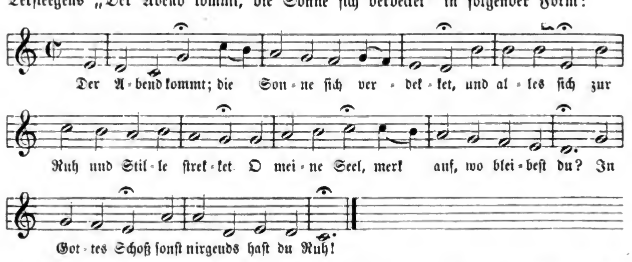


[1]) In der 4. Ausg. der „Bundeslieder". Frankfurt a. M. 1689. S. 8 bringt Neander eine eigene Melodie, die jedoch nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen ist.

[2]) So nach Douën, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris 1877—78. I. S. 618. II. S. 423 und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 218, während Erk, Ch.-B. 1863. S. 247 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 416 sie erst aus den Ausgaben von 1547, resp. 1556 (?) herdatieren. In Lobwassers Deutschem Psalter. Ausg. 1646. S. 24—27.

[3]) Vgl. Douën, a. a. O. I. S. 715—735. Das. S. 724.



Stözel, a. a. O. Nr. 387 bringt sie dann nochmals zu „Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz gewendet“ und zwar, den Rhythmus, den er ausgeglichen, und einige durchgehende Noten abgerechnet, genau im Original des französischen Psalters; und zu dieser älteren, ursprünglichen Form sind die meisten neueren Ch.-BB. wieder zurückgekehrt. Eine zweite Melodie, die Georg Christoph Strattner (vgl. den Art.) für das Neandersche Lied erfunden und demselben in der 5. Ausg. der „Bundeslieder“ 1691 beigegeben hat (vgl. auch Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 35), fand in der Ausgestaltung, die ihr Schichts Ch.-B. 1819 gab, Verbreitung; das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 25b verwendete sie zu dem Liede Tersteegens „Der Abend kommt, die Sonne sich verdecket“ in folgender Form:
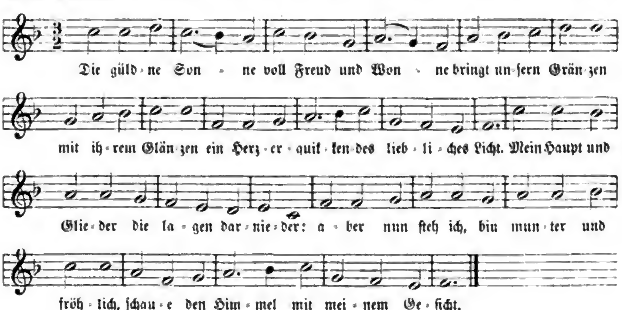


Noch eine dritte, neue Weise von Joh. Heinr. Lützel bringt das Pfälz. G.-B. 1859. S. 697. Nr. 850. Vgl. dieselbe im Art. „Lützel“.

Deßler, Wolfgang Christoph, ein Nürnberger Dichter von mehr als hundert geistlichen Liedern, deren 14 er auch mit eigenen Melodieen versehen hat. Er war am 11. Februar 1660 zu Nürnberg geboren, von 1705 an Konrektor an der Schule zum h. Geist daselbst, und starb am 11. März 1722. Seine geistlichen Lieder mit ihren Melodieen veröffentlichte er in seinem Erbauungsbuch: „Gott-

geheiligte Seelenlust“ rc. Nürnb. 1692 — und namentlich zwei dieser Lieder — „Mein Jesu dem die Seraphinen“ und „Wiewohl ist mir o Freund der Seelen“ sind, jedoch ohne seine eigenen Melodieen,[1]) in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen.

Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, Kantate zum ersten Sonntag nach Trinitatis (1723) von Seb. Bach. Das zweiteilige Werk hat „einen glänzenden, tonreichen Anfangschor mit einem Fugenthema voll kräftigen Schwunges; eine Choralfantasie als Einleitung des zweiten Teils über „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, welcher Choral in demselben eine Hauptrolle spielt.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 184—186. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 75.
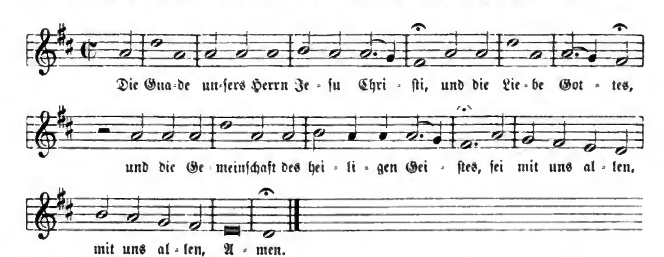
Die güldne Sonne voll Freud und Wonne — Choral von Johann Georg Ebeling:



aus „Paul Gerhardi Geistliche Andachten“, bestehend in 120 Liedern rc. 1666. „Drittes Dutzet“. Nr. 25, von wo er in die Praxis piet. mel. 1672 (vgl. Koch, K.-L. III. S. 322, nicht „1762“ wie Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 123 als Druckfehler hat) als das erste Gesangbuch überging. Freylinghausen G.-B. 1704. Nr. 592 (Gesamtausg. 1741. Nr. 1459. S. 999) giebt eine neue, zweite Weise zu dem Liede, die aber nicht in den Kirchengebrauch kam.

Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi — der sogenannte Kanzelgruß oder apostolische Segen, 2 Kor. 13, 13, zu dem Christian Gregor (vgl. den Art.) 1763 die folgende Melodie erfunden und zuerst im Ch.-B. der Brüdergemeine 1784. S. 255 mitgeteilt hat:

[1]) Diese Melodieen bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. Notenbeil. 9.



Da sich Gregor in seinem Ch.-B. nicht als Komponist nannte, so wurde Gottlob Friedr. Hillmer (geb. 1756, gest. 1835 als preuß. Ober-Konsistorial- und Ober-Schulrat) der sie in „Lieder für Herz und Empfindung zum Singen am Klavier" komponiert von . . . Erste Forts. Breslau 1787. S. 20 verwendet hat, als Erfinder derselben angesehen, bis man neuerdings die Handschrift Gregors vom Jahre 1763 auffand, die dessen Urheberschaft außer Zweifel stellt. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 41 und S. 246, und dagegen, Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 211 nnd S. 224; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 463. S. 430.

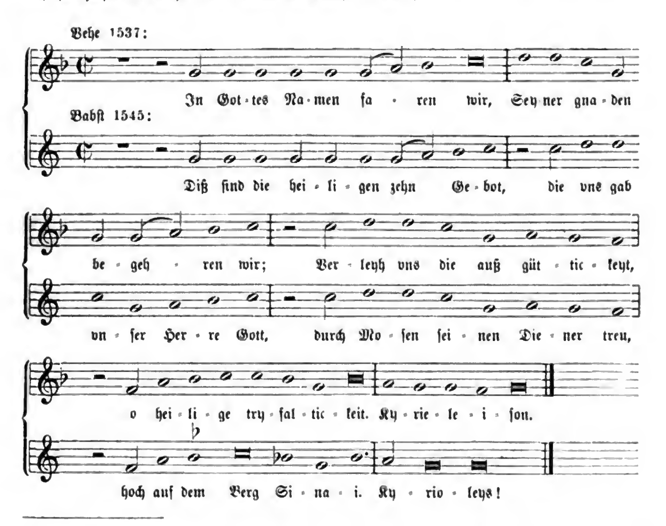
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes — Kantate in zwei Teilen von Seb. Bach zum 2. Sonntage nach Trinitatis 1723, auch als Reformationskantate gebraucht und in Teilen abschriftlich verbreitet. Der gewichtige erste Chor ist „tonreich und glänzend, sein Fugenthema voll kräftigen Schwungs." Spitta, Bach II. S. 186—188. Der Choral „Es wollt uns Gott genädig sein" ist in dem Werke zweimal verwendet: in der Mitte mit der 1., am Schluß mit der 3. Strophe („Es danke Gott und lobe dich") des Liedes. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 76.

Dies sind die heiligen zehn Gebot, Choral, dessen Melodie dem uralten Wallfahrtsliede „In Gottes Namen fahren wir"[1]) angehörte, mit dem es vom

---

[1]) Dieses Lied ist vom Anfang des 13. Jahrh. nachgewiesen; als Schifferleis, vgl. Hoffmann, Gesch. des K.-L. 1832. S. 61. 62; als Schlachtgesang wurde es in der Schlacht am Hasenbühel 2. Juli 1298 angestimmt, vgl. Haupts Zeitschrift III. S. 3—27; bei Vehe, G.-B. 1537. Bl. 44 b, Nr. 30 ist es „Ein Bittlied zu singen zur Zeyt der Bittfartten ym anfang der procession;" bei Leisentrit, G.-B. 1567. I. Bl. 143 b „Ein geistlich Bittliedt, Wann man mit der Procession aus der Kirchen durch die Gassen oder auff dem Felde ums Getreide geht." Auch evangelische Um- und Nachdichtungen erfuhr dies „Geistlich Lied der wegfarenden" z. B. von Nikolaus Hermann in „Die Historien von der Sindfludt". 1562. Bl. Ovj b, „Ein geistlichs Lied, Fur Christliche Wanderleut"; eine andre steht im Frankf. G.-B. 1571. S. 211. Vgl. Wackernagel, K.-L. II. Nr. 678—683. III. Nr. 1436. I. S. 745 und Bibliogr. 1855. S. 139.
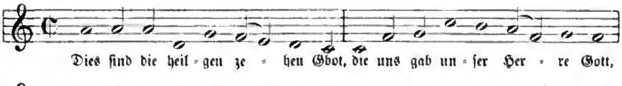
13. Jahrhundert an gesungen wurde. Handschriftlich findet sich dieselbe mit einem vierstimmigen Tonsatz von Heinrich Isaac aus dem Ende des 15. Jahrhunderts auf der königl. Bibl. zu Berlin (vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 247), gedruckt unter der Überschrift „Die zehen gebot Gottes, auff den tho In gottes name fare wir. Martin Luther" in den beiden Erfurter Enchiridien 1524. A. Nr. I. B. Bl. A II a, bei Walther, Chor-G.-B. 1524. Nr. XVIII. Bresl. G.-B. 1525. Nr. 2, dann bei Heinr. Finck, Liedlein. Nürnb. 1536. Nr. 2, Mich. Vehe, G.-B. 1537. Bl. 44 b. Nr. 30, im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. K III b, bei Klug, G.-B. 1529 (Erfurter G.-B. 1531. Nr. 11), Ausg. 1535. Bl. 20a, 1543. Bl. 31 b und Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 14. Die Melodie wurde in den verschiedenen alten Aufzeichnungen entweder mixolydisch ohne Vorzeichnung, oder dorisch transponiert mit ♭ als Vorzeichnung behandelt, doch meint v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 110 wohl mit Recht, daß die letztere Vorzeichnung als falsch anzusehen, und nicht die kleine, sondern immer die große Terz gesungen worden sei; sie heißt bei Vehe 1537 und bei Babst 1545:[1])

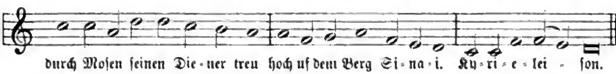


[1]) Weitere Aufzeichnungen von Heinr. Finck 1536 als „älteste Lesart", Leisentrit 1567, sowie aus dem Erfurter Enchiridion 1524 vgl. bei Böhme, Altd. Liederb. 1877. Nr. 568, S. 677 u. 679; S. 729—730.

„Daß ein Lied von den zehn Geboten in ähnlicher Fassung und mit gleicher Melodie schon vor Luther vorhanden war, wird von katholischer Seite angenommen, ist aber nicht erwiesen. Alle Drucke der katholischen Lesart sind erst nach Luther (1567) nachweisbar."[1]) Damit fällt auch die Annahme dahin, daß unsre Melodie nicht ursprünglich dem Wallfahrtsliede, sondern einem vorreformatorischen Lied von den zehn Geboten angehört habe. — Eine tiefsinnige Verwendung findet die Weise bei Seb. Bach in der Kantate „Du sollst Gott deinen Herrn lieben" zum 13. Sonntag nach Trinitatis. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 77. Vgl. Spitta, Bach II. S. 261—263. —

Eine zweite süddeutsche Weise zum Liede von den zehn Geboten erscheint zuerst im „ander theyl Straßburger Kirchen ampt". 1525, vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. II. S. VI. Sie heißt in „Psalme, gebett, vnd Kirchen übung wie sie zuo Straßburg gehalten werden" ꝛc. Bey Wolff Koepphel 1526. Bl. XXj:[2])





v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder 1840. S. 46 verlegte ihre Entstehung irrtümlich auf die Zeit um 1540, und gab dann Evang. K.-G. I. S. 109 Wolf Köphls G.-B. von 1537 als Quelle; aus diesem teilte sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 167 mit und gab daselbst unter Nr. 168 noch eine dritte Weise aus Köphls G.-B. von 1545. — Gegen die Volksweise vermochte die Straßburger Melodie, obwohl sie melodisch weniger einförmig ist, als ihre Schwester, nicht allgemein aufzukommen, wenn sie auch ziemlich verbreitet war.[3]) Im ältesten Psalter der französisch-reformierten Kirche, der 1539 zu Straßburg erschien, eignete sie ebenfalls dem Liede über die zehn Gebote, wurde aber schon in der Genfer Ausgabe von 1542 durch eine neue Melodie ersetzt, und diese mußte dann in der Lyoner Ausg. von

---

[1]) Vgl. Meister, Das kath. deutsche K.-L. 1862. I. S. 399 und dagegen Böhme, a. a. O. S. 680 u. S. 730.

[2]) „Nachdem die beiden einzigen bis jetzt bekannten Exemplare des „Kirchen ampt" in dem Brande der Straßburger Bibliothek zu Grunde gegangen sind, möchte der annoch vorhandene älteste, mit jenem ohne Zweifel übereinstimmende Druck" der Melodie der obige sein. Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 225.

[3]) Über ihr mannigfaches Vorkommen bis herab auf Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. Frankf. 1754. Nr. 49, giebt L. Erk, Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 167—168 dankenswerte Mitteilungen.

1549[1]) wieder derjenigen dritten Melodie weichen, die wir im evangelischen Kirchengesang zu „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (vgl. den Art.) noch besitzen.

Dietrich, Sixtus (Sixtus oder Xistus Theodoricus), von seinem Freunde Glarean als einer der ausgezeichnetsten Tonsetzer seines Zeitalters gepriesen, war zwischen 1490 und 1495 zu Augsburg[2]) geboren, studierte von 1509 an zu Freiburg im Breisgau,[3]) wo er sich auch verheiratete und noch 1518 aufhielt. Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, ging er nach Straßburg, wo er in ärmlichen Verhältnissen, vielleicht als Schreiber lebte, bis er um 1520 als „preceptor juvenum“ nach Konstanz kam, wo er dann wohl den größten Teil seines übrigen Lebens zugebracht hat. Vorübergehend hielt er sich 1541 und 1542 auch in Wittenberg auf, ob im Alter von 45—50 Jahren noch studierenshalber,[4]) oder in Angelegenheit der Herausgabe seines „Novum ac insigne opus mus.“ ist zweifelhaft. Die Zeit seines Todes, die man bis jetzt nicht kannte, ist neuestens aus einer Beschreibung der Konstanzer Belagerung 1548 von dem Stadtschreiber Jörg Vögeli, der diese als Augenzeuge erlebte, eruiert worden. Derselbe erzählt, daß Sixt Dietrich, den er „Musicus vnd Chronista“ nennt, angesichts der drohenden Belagerung krank aus Konstanz fort und nach St. Gallen gebracht wurde, wo er am 21. Oktober 1548 starb.[5]) — Seine Tonsätze, die ihrem größeren Teile nach in Kirchenstücken, aber auch in Bearbeitungen weltlicher Lieder bestehen, erschienen 1534—1545 in eigenen Ausgaben (Magnificat octo tonorum. lib. I. Straßburg 1535; Nov. ac insigne opus mus. 36 Antiphonarum 4 voc. Wittenberg 1541; Nov. opus mus. tres tonos sacr. hymn. continens 1545. Wittenberg u. a.), sowie in den Sammelwerken seiner Zeit, wo seine Tonsätze neben solchen von Meistern wie Josquin, Willaert, Senfl, Isaac, Brumel, Mahn, Ducis u. a. ebenbürtig stehen und seinem Namen alle Ehre machen. — Hier sind noch besonders zu erwähnen seine Tonsätze über evangelische Kirchenmelodieen, von

[1]) „Vielleicht schon in der Genfer Ausg. 1543 und Straßb. Ausg. 1545.“ Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 218. Vgl. auch Douën, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris 1878—1879. I. S. 624. u. S. 649.

[2]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 42—43, wo gegenüber den „Publikationen älterer Musikwerke“ Jahrg. IV. S. 49. 50 bestimmt festgestellt ist, daß D. aus Augsburg war.
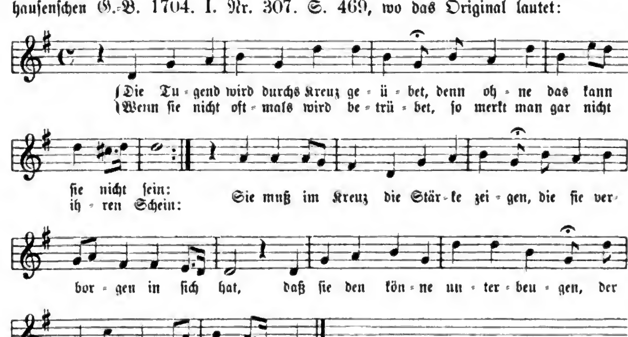
[3]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1875. S. 192 den Immatrikulationsvermerk: „1509 Sixtus Dietrich de Augusta XXIII. Septembris“.

[4]) Vgl. a. a. O. 1876. S. 118. 119 den Eintrag: „1540. Sixtus Dietrich Musicus Constanciensis gratis intitulatus est. 21. Dec.“ aus dem Album academiae Vitebergensis. Leipz. 1841. Er wurde dort als „hospes“ „humanissime acceptus et multis beneficiis publice ac privatim cumulatus“ wie er in der Widmung seiner Nov. op. mus. Sacrorum hymnorum. vom 5. Okt. 1544 schreibt. Vgl. Monatsh. 1877. S. 125.

[5]) Vgl. die Mitteilung Frölichs aus „Der Konstanzer Sturm im J. 1548. Konstanz (Bellevue) 1846“ — in den Monatsh. für Musikgesch. 1879. Nr. 4. Allg. deutsche Biogr. IX. 1879. S. 794.

denen 7 in den „Newen deutschen Gesengen 123“. Wittenberg 1544 bei Georg Rhaw sich finden, und einzelne durch v. Winterfeld und André[1]) neu zugänglich gemacht sind.

Die Tugend wird durchs Kreuz geübet, Choral aus dem Freylinghausenschen G.-B. 1704. I. Nr. 307. S. 469, wo das Original lautet:
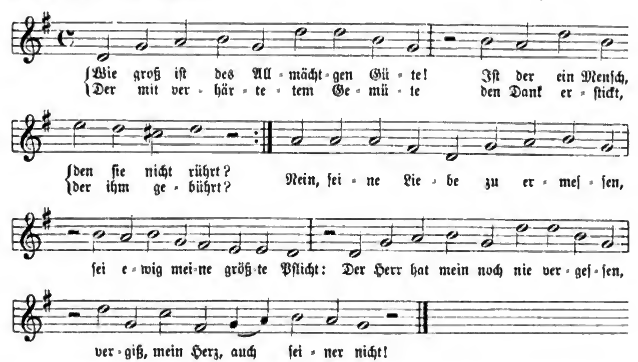


Die Melodie, die in ihrer gewöhnlichsten Übertragung auf „Wie groß ist des Allmächtgen Güte“ Eigentum der ganzen deutschen evangelischen und der deutsch-schweizerischen Kirche geworden ist, wird von der Tradition zunächst dem Dichter des Liedes, Joh. Christian Nehring (Inspektor im Waisenhause zu Halle bis 1706, dann Pfarrer in mehreren Dörfern bei Halle, gest. 1736) zugeschrieben; allein der Nachweis, daß das Lied aus seinem Mskr. in das Freylinghausensche G.-B. übergegangen ist (vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 372 und Grischow-Kirchner, Kurzgef. Nachrichten ꝛc. Halle 1771. S. 34) hat für die Melodie kaum Geltung; gleichwohl hält z. B. Layriz, Kern III. S. IV seine Autorschaft auch für diese fest. Viel häufiger aber wird die Weise auch in der Gegenwart noch Dr. Christ. Fr. Richter zugeschrieben; so z. B. bei Kocher, Zionsharfe I. 1855; Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 230; Fischer, Kirchenl.-Lex. I. S. 133; Szadrowsky, Ch.-B. zum Drei Kant. G.-B. 1873. S. XVII u. a., aber mit noch weniger nachweisbarer Berechtigung. In ihrer Zeichnung zeigt unsre Melodie in den neueren Ch.-BB. mannigfache Änderungen: nur wenige und unwesentliche z. B. im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 150; stärkere im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 42; am stärksten
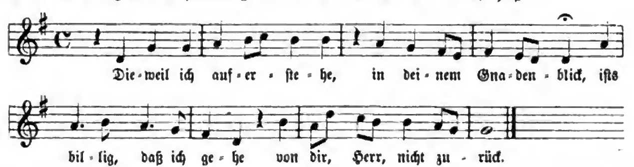
---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers Geistl. Lieder 1840. S. 108—110. Anton André, Lehrb. der Tonsetzk. I. 1832. Anh. Nr. 5.
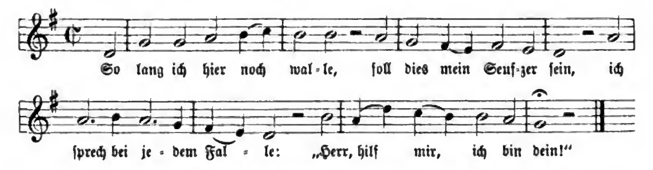
änderte sie Heinr. Egli für das Züricher G.-B. 1855. Nr. 181. S. 258 f. Die nachstehende Form im Elberfelder G.-B. 1857. Nr. 241. S. 211 kommt dem Original am nächsten:



Dieweil ich auferstehe, Choral aus Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 679 wo er im Original (Gesamtausg. 1741. Nr. 1465. S. 1002) heißt:



Das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 4 verwendet ihn zu dem Hillerschen Liede „So lang ich hier noch walle" in folgender Form:



Die wir uns allhie beisammen finden, Choral, vgl. den Art. „Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine".

Dilherr, Johann Michael, bedeutender Theologe und Prediger in Nürnberg, namhafter Dichter, der auch durch einige Melodieen den evangelischen Kirchengesang bereichert hat. Er war am 14. Oktober 1604 zu Themar im Hennebergischen geboren, besuchte von 1617 an das Gymnasium zu Schleusingen und studierte von 1623 an Theologie an der Universität Leipzig. Schon 1631 wurde er Professor in Jena, wo er außerordentlich beifällig aufgenommene Vorlesungen und Predigten hielt; 1642 wurde er als Direktor des neuerrichteten Ägidien-Gymnasiums nach Nürnberg berufen, 1646 Hauptpastor an der Sebalduskirche daselbst und als solcher starb er am 8. April 1669. — Durch Herausgabe des Nürnb. G.-B. 1665, das unter seinen 712 Liedern auch viele von ihm selbst gedichtete enthielt, hat er sich um den Kirchengesang verdient gemacht, und als gründlicher Kenner der Musik auch einige Melodieen zu seinen Liedern gesetzt, die sich, 19 an der Zahl und mit seiner Chiffer „J. M. D." bezeichnet, in Stadens Seelenmusik. Nürnberg 1644 finden; vier derselben gingen noch in Erhardis Chor- und Figuralgesangbuch. Frankf. 1659 über, und eine fand weitere Verbreitung im Nürnb. G.-B. 1677. Königs Ch.-B. 1738. Layriz, Kern II. Nr. 223: „Hör liebe Seel, dir ruft der Herr" — g h ē d h a a g.[1])

Dinse, Gebr., Orgelbauwerkstätte in Berlin. Dieses Geschäft wurde 1839 von W. Lang und dessen Schwiegersohn Dinse, die beide langjährige Gehülfen Buchholz' gewesen waren, gegründet und führte bis 1857, da Lang starb, die Firma „Lang & Dinse". Von 1857 bis 1871 führte es Dinse unter seinem Namen allein weiter, um es am 1. Januar 1872 seinen beiden Söhnen: Oswald Dinse, geb. 22. August 1845, und Paul Dinse, geboren 29. Juni 1849, den jetzigen Besitzern, zu übergeben. Diese haben ihre Ausbildung im väterlichen Geschäfte erhalten und sich noch durch den Besuch bedeutender Etablissements in Frankreich und Deutschland in der Orgelbaukunst vervollkommnet. Von den ca. 300 Orgelwerken aller Größen, die bis heute in diesem Geschäfte gebaut wurden und von denen an 30 allein in Berlin stehen, seien angeführt:
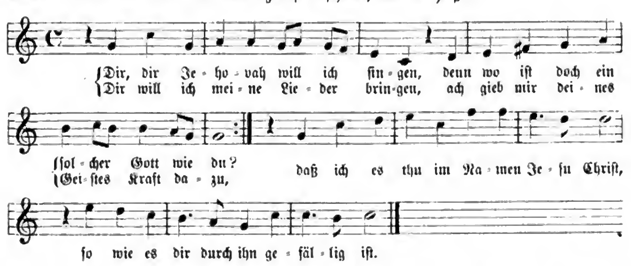
Die Orgel der Kirche zu den 12 Aposteln in Berlin. 39 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 5 Orgeln in St. Petersburg, darunter die der Kathedrale St. Katharina. 45 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — Orgel in der evang. Kirche zu Kasan; Werke in Polen, Litthauen, Böhmen.

Diodati, Giovanni, geboren 1576 zu Lucca, trat zur Reformation über und mußte deswegen sein Vaterland verlassen; er lebte längere Zeit als reformierter Prediger zu Genf, war 1618 Präsident der Synode zu Dortrecht, und starb im

[1]) Über eine merkwürdige musikalische Aufführung, die Dilherr und Staden am 21. Mai 1643 veranstalteten, vgl. Euterpe 1864. S. 68—70. Diese ungeheuerliche Programmmusik leitete Dilherr mit einer feierlichen lateinischen Rede „De ortu et progressu, usu et abusu musicae" ein.

Jahr 1649. Außer einer Übersetzung der Bibel ins Französische und Italienische hat er auch den Psalter in italienische Psalmlieder umgedichtet und dieselben durch einen unbekannten Komponisten, der auf dem Titel mit der Chiffer „A. G." bezeichnet ist, mit Melodieen versehen lassen. Dieses italienische Psalmbuch mit seinen 150 Melodieen erschien, vom Sohne des Verfassers herausgegeben, 1664 bei Jakob Albertß zu Harlem. Joh. Zahn teilt — Euterpe 1872. S. 82. 83 — zwei der Melodieen (Ps. 1 und Ps. 150) mit.

Dir, dir Jehovah will ich singen, Choral, der im Freylinghausenschen G.-B. 1704. Nr. 291. S. 441 zuerst erscheint, wo er heißt:



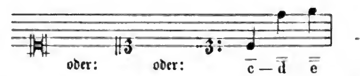
Er ist aus einer Parallelmelodie von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" gebildet, die sich zuerst in „Musikalisch Hand-Buch der Geistlichen Melodieen" ꝛc. Hamburg 1690. S. 165 und in Bronners Ch.-B. 1715. S. 351 findet und z. B. bei Hentschel, Ch.-B. Nr. 188. S. 111, bei Hiller, Schicht u. a. mit ihrem ursprünglichen Texte beibehalten ist. In Württemberg — Ch.-B. 1844. Nr. 77. S. 83 — und der Mark — vgl. Euterpe 1861. Nr. 9. S. 152 — eignet sie jetzt dem Sterbeliede „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" (vgl. den Art.).

Diskant, Diskantus, **Diskantschlüssel.** Ursprünglich, zur Zeit der ersten Versuche des mehrstimmigen Gesanges nannte man die dem Kantus, der Melodiestimme, dem Tenor beigegebene Gegenstimme Diskantus; später, als der mehrstimmige Tonsatz weiter ausgebildet war, hieß so die höchste der in einem Gesange verwendeten Stimmen,[1]) namentlich auch zum Unterschied vom Kantus, Gesang überhaupt.[2])

[1]) Im vierstimmigen Tonsatze war es, vom Tenor aus gezählt die dritte, daher heißen sie die Engländer noch heute „Treble" von triplum — die dritte Stimme.

[2]) Bei Ornithoparchus, Mus. act. microl. 1519 kommt die Bezeichnung der Knabenstimme als Diskantus zuerst vor: discantus est cujuslibet cantilenae pars suprema. Vel harmonia puellari voce modulanda — und Glarean, Dodecach 1547. S. 240 bemerkt über den Unterschied von Kantus und Diskantus: Vulgus crebrius Discantum vocat, ut differat a communi nomine cantus. —

Jetzt wird diese Stimme gewöhnlich Sopran (vgl. den Art.) genannt. Die Diskantstimme wurde im Diskantschlüssel notiert und es hat sich derselbe besonders in der Kirchenmusik noch bis in unsre Zeit herein erhalten. Sein Zeichen, auf der ersten Linie des Notensystems stehend und dort das eingestrichene $c = c^1$ fixierend, ist:



Durch dasselbe wird der Tonumfang begrenzt, den der Komponist für die Diskantstimme in Anspruch nehmen durfte; es ist der im natürlichen Brustregister der Diskantstimme vorhandene.

Diskantstimmen, Diskantregister, Diskantklavier. Solche Orgelstimmen, die, weil sie nur zum Spielen der Oberstimmen, des Diskant bestimmt sind, nicht durch die ganze Klaviatur, sondern nur von $\bar{c}$ an aufwärts gehen, heißen Diskantstimmen, Diskantregister. Sie wurden früher häufiger, in Frankreich und Italien noch jetzt ziemlich häufig,[1]) in Deutschland seltener (aber leider doch noch — oder vielmehr wieder mehr) angewendet und auch halbe oder geteilte Stimmen genannt. Oft werden geteilte Stimmen nur deshalb gesetzt, weil der Orgelbauer einfältigerweise die Durchführung durchs ganze Klavier für dem Namen einer Stimme widersprechend hält, gewöhnlicher deswegen, weil manche Stimmen vermöge ihrer Konstruktion in den unteren Oktaven einen zu schwachen und undeutlichen Ton hätten. Solche Diskantstimmen sind z. B. Oboe, (sie hat als Baß bis h Fagott), Klarinette (mit „Waldhorn" als Baß), Flauto traverso (mit Gedackt als Baß). Nicht immer werden solche Stimmen auf der Etikette genau bezeichnet (z. B. „Oboe 8′ von $\bar{c}$ an" — oder Oboe 4′ D. = Diskant), was doch notwendig wäre. — In alter Zeit gab man solchen Stimmen öfters ein eigenes Klavier, das dann Diskantklavier genannt wurde. —

Disposition als Orgelterminus heißt der beim Neubau oder der Renovierung eines Orgelwerkes aufzustellende und der Ausführung zu Grund zu legende detaillierte Bauplan nebst Kostenberechnung. Eine solche Disposition wird nach Maßgabe des im einzelnen Falle vorliegenden Bedürfnisses, sowie der disponibeln Geldmittel und Räumlichkeit am besten von einem gebildeten Organisten, der sowohl die künstlerischen Anforderungen an eine gute Orgel, als auch deren technische Ein-

[1]) In der berühmten Orgel im Dome zu Sevilla sind die sämtlichen Grundstimmen des H.M., und die Zungenstimmen des II. und III. Man. in Diskant- und Baßstimmen geteilt, daher und unter Zuzählung der Züge für Koppeln, Ventile ꝛc. schreibt man derselben die stattliche Zahl von 110 Stn. zu, während sie in Wirklichkeit nur 71 kl. Stn. hat. In derselben Kirche steht noch eine zweite, ebenso große Orgel von 71 kl. Stn., deren Manuale einen Umfang von 5⅓ Oktaven, Kontra A—c^4 haben. Vgl. Euterpe 1873. S. 5—7.

richtung von Grund aus kennt, in Gemeinschaft mit dem Orgelbauer ausgearbeitet, dann von einem amtlich aufgestellten Revidenten geprüft und begutachtet, und endlich unter Abschluß eines rechtsgültigen Vertrages zur Ausführung übergeben. Die künstlerischen und technischen Principien, die für jede gute Orgeldisposition in Betracht kommen, sollen im Art. „Orgel" im Zusammenhang erörtert werden.

Dolcan, Dulcan, eine ältere offene Flötenstimme der Orgel, mit 8′ und 4′ Tongröße, die bei Prätorius, Synt. mus. II. S. 133 zu dem „offenen Stimmwerk, welches nicht durchaus gleich weiten Umfang hat," gerechnet wird, und auf Tab. II. Nr. 1 als Zinnstimme 4′ mit einem Korpus von der Form eines umgekehrten Kegels abgebildet ist.[1]) Ihrem Toncharakter nach war diese Stimme „ein penetrantes Register";[2]) später wurde sie häufiger aus Holz mit vierkantigen Körpern, die sich nach oben erweiterten, gebaut. Der Dolcan ist übrigens weder mit der Zungenstimme Dulcian oder Dolcian (vgl. den Art.), wie schon Prätorius ausdrücklich bemerkt, noch auch mit Dulciana, dem Salicional der neueren englischen Orgelbauer zu verwechseln. — Im Orgelbau der Gegenwart sind dem alten Dolcan einige moderne Orgelstimmen nachgebildet worden, so zunächst:

Dolce und **Dolcissimo** von E. Fr. Walcker und seinen Schülern. Dolce 8′ und 4′ hat umgekehrt kegelförmige Körper von Zinn mit Bärten; schmale Labien, deren Breite nur 1/5 des Pfeifenumfangs am Labium beträgt, etwas weitere Mensur als Viola di Gamba und bei geringem Windzufluß äußerst weichen und lieblichen Toncharakter. — Dolcissimo 8′ und 4′ ist von gleicher Bauart, aber enger mensuriert und noch sanfter intoniert, eine der zartesten offenen Stimmen von Zinn. — Außerdem haben norddeutsche Orgelbauer, namentlich Müller in Breslau dem Dolcan eine Stimme mit hölzernen, umgekehrt pyramidenförmigen Holzkörpern nachgebildet, die sie Portunal oder Portunalflöte (Ladegast, Schwerin auch Bordunalflöte) nennen. Vgl. den Art. „Portunal".

Doles, Johann Friedrich, der zweite Nachfolger Seb. Bachs als Kantor der Thomasschule zu Leipzig, war am 21. April 1716[3]) zu Steinbach im Hennebergischen geboren und erlangte seine Schulbildung zu Schmalkalden, sowie auf dem

---

[1]) Prätorius, ebendas. II. S. 126 hat die Stimmen auch unter dem Namen Dulzaen; und II. S. 136 als Dulzain; zu letzterer bemerkt er, daß sie nur 8füßig gebaut werden könne, da sie sich wegen schwerer Intonation nicht wohl kleiner machen lasse.

[2]) Wie Adlung, Mus. mech. org. I. S. 88 bemerkt, indem er hinzusetzt, daß es in einer Orgel zu Gera auch als „Dolcan oder Waldflöte 4′" und zwar „mit doppelten labiis" stand.

[3]) Gerber, N. Lex. I. S. 911 giebt nach dem Litter. Anz. 1797. S. 1390 1715 als Geburtsjahr mit der ausdrücklichen Bemerkung: „aber nicht 1716", während Spitta, Bach II. S. 724 nach einer von Doles selbstverfaßten lateinischen Vita 1716 setzt, und v. Dommer, Allg. deutsche Biogr. V. S. 312 „21. April 1715" hat.

Gymnasium zu Schleusingen, wo er auch den ersten Unterricht im Gesang, Klavier- und Orgelspiel erhielt. 1738 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren, und wurde zugleich Seb. Bachs Schüler in der Musik, ein Schüler, der, wie immer sein Verhältnis zum Meister gewesen sein mag,[1]) jedenfalls eine von der Bachs gründlich verschiedene, modern gefällige, weichliche und flach-populäre Richtung einschlug, mit der er sich aber schon als Student und zu seines Meisters Lebzeiten in Leipzig viele Freunde erwarb. Nach vollendeten Studien wurde er 1744 als Kantor und Quartus nach Freiberg berufen, wo er seit 1747 unter dem gelehrten Rektor Joh. Gottlieb Biedermann wirkte, für den er dann 1749 die Musik eines Singspiels zur 100jährigen Feier des westfälischen Friedens schrieb; dadurch wurde er nicht ganz ohne eigene Schuld Veranlassung zu dem bekannten Streite wegen des „musice vivere“ zwischen Biedermann und mehreren damaligen Musikern, an dem sich auch Bach beteiligte.[2]) Fünf Jahre nach Bachs Tode wurde er im Nov. 1755 vom Rate zu Leipzig auf das Kantorat an der Thomasschule berufen (am 30. Jan. 1756 fand seine Amtseinführung statt) und verwaltete dies Amt mit Gewissenhaftigkeit und Treue bis er 1789 wegen vorgerückten Alters in den Ruhestand trat. Nachdem er noch acht Jahre lang musikalisch thätig gewesen, starb er zu Leipzig am 8. Oktober 1797. — Doles, der bei seinen Zeitgenossen als Mensch wie als Künstler in hoher Achtung stand, hat als Tonsetzer zahlreiche Werke für die Kirche geschaffen, in denen er ganz in der Weise seiner nüchternen, geistlosen und namentlich alles geschichtlichen Sinnes baren Zeit rein äußerlichen Effekt durch „leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, simple und kräftige Harmonie und herzschwelgende Melodie, die man oft und besonders in neueren Opern antrifft, und die auch die Kirchenmusik haben sollte,“ wenn er es auch nicht geradezu aussprechen wollte, „daß man ganze Opernarien in der Kirche singen solle“[3]) — zu erzielen bestrebt war. Mit Joh. Adam Hiller war er es daher auch, der am meisten zum Verfall der Kirchenmusik, und (obwohl er am selben Orte, wo er seine eben angeführten Ansichten kundgiebt, großes Gewicht darauf legt, als ein Schüler Bachs zu gelten) namentlich zum Vergessen Bachscher Kirchenmusik beigetragen hat. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

---

[1]) Nach Bitter, Bach II. S. 333 soll ihn Bach besonders geliebt haben; Spitta, a. a. O. S. 501 dagegen sagt sehr reserviert, daß er „Bach zwar nicht ganz ferne stand.“ Er wohnte in Bachs Hause, aber nicht mit Friedemann Bach zusammen, wie Bitter, Söhne Bachs II. S. 156 f. voraussetzt, da Friedemann schon seit 1733 in Dresden war; vgl. Spitta, a. a. O. S. 724. Anm. 68.

[2]) Vgl. die Darstellung des Handels bei Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 64—94; Bitter, a. a. O. II. S. 333—345. Spitta, a. a. O. S. 738—742.

[3]) So spricht er sich selbst in der Vorrede „Von der wahren Beschaffenheit der Kirchenmusik“ in der unter Nr. 5 genannten Kantate aus, und daß er „die Fugen aus der Kirchenmusik verbannt wissen will“ ist selbst dem alten ehrlichen Gerber, a. a. O. S. 913 merkwürdig.

1. Melodieen zu des Herrn Professor C. F. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodieen versehen sind, vierstimmig mit unterlegtem Texte und fürs Klavier mit beziffertem Basse zur „Privat- und öffentlichen Andacht gesetzt.“ Leipz. 1758. J. Gottl. Imm. Breitkopf. II u. 38 S. qu. Fol. 21 Mel. — 2. Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodieensammlung für Kirchen, Schulen und Liebhaber geistlicher Gesänge, vorzüglich nach dem Leipz. und Dresd. G.-B., zum leichten Übersehen auf zwo Linienzeilen zum Singen und Spielen auf Orgeln und Klavieren, mit oder ohne Begleitung verschiedener Instrumente eingerichtet. Leipz. 1785, in Komm. bey Adam Friedr. Böhme. IV u. 124 S. kl. qu. 4°. 214 Choräle, von denen mehrere hier erstmals vorkommen und die beiden folgenden Eingang in den Kirchengesang gefunden haben:

Nr. 39: „Auf, auf, mein Herz, und du mein ganzer Sinn“. a d cis d a h a g fis g fis.

Nr. 183: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“. b g as b es c b as g —,

ob sie von Doles erfunden sind, ist nicht entschieden.[1]) — Weiter sind als in engerem Kreise kirchlich geworden noch zu nennen:

Du klagst o Christ in schweren Leiden.
Du bists dem Ruhm und Ehre gebührt.
Gedanke der uns Leben giebt.

3. Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten. 4 Hefte à 8 Nrn. Leipz. 1795—1797.[2]) — 4. Der 46. Psalm, eine Kirchenmusik. Leipz. 1758. Fol. — 5. Kantate über das Lied des sel. Gellert „Ich komme vor dein Angesicht“ für 4 Sstn. Orch. und Orgel. Leipz. 1790. qu. Fol.[3])

Dolzflöte, Dulzflöte, heißt eine offene Flötenstimme in älteren Orgelwerken, mit Körpern aus hartem Holz, enger Mensur, mittelmäßig hohem Aufschnitt und sanfter, angenehmer Intonation. Sie findet sich meist 4- und 8füßig und käme nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 91 mit der „Querpfeife oder Querflöt“ überein, wenn sie nicht „wie eine Blockpfeife intoniert“ würde. Sie heißt auch Süßflöt, Süß- oder Hohlflöt bei Adlung, Musik. Gelahrth. 1758.

[1]) Erk, Ch.-B. S. 262 sagt über „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,“ daß die Mel. „wahrscheinlich von Doles, nicht von Hiller komponiert“ sei, während Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 225a nur gelten läßt: „sie ist möglicherweise, wiewohl nicht sehr wahrscheinlich von Doles selbst erfunden.“

[2]) Während Gerber, a. a. O. S. 913 gerechte Bedenken über den Stil dieser Vorspiele äußert und sie „nicht als Muster empfehlen“ möchte, urteilt Fétis, Biogr. des mus. III. S. 35: „Cette collection présente des pièces d'un fort bon style.“

[3]) Eine ganze Reihe weiterer Kirchenwerke Doles, die jedoch Mskr. geblieben sind, verzeichnet Gerber, a. a. O. S. 914. 3 seiner Choräle hat v. Winterfeld, Ev. K.-G. III Notenbeil. Nr. 268. 269 abgedruckt; eine vierst. Motette „Wer bin ich? Herr“ bei Hiller, Vierst. Motetten ꝛc. VI Teile. Leipz. 1776—1791. II. Nr. 36; eine Fuga in D-moll für Orgel, bei Körner, Orgelvirtuos Nr. 191.

S. 415, Dulcefloit bei Biermann, Organogr. hild. S. 23 Tibia angusta bei Werckmeister, Orgelprobe. 1716. S. 55, und in einer Dresdner Orgel stand sie unter dem Namen Quinta dulcis auch als Quinta 5⅓'. — Stimmen ähnlichen Toncharakters sind: Zartflöte und Sanftflöte bei Ladegast, Flauto dolce, Flauto amabile, Flûte douce, Flûte d'amour bei andern modernen Orgelbauern.

Domchor, Berliner, ein Kirchengesangschor, der für die Hof- und Domkirche zu Berlin nach dem Muster der kaiserlichen Hofkapelle zu Petersburg auf Veranlassung des Königs Friedrich Wilhelm IV.[1]) 1843 gegründet, und seit 1845 von A. Neithardt auf die Höhe seiner Leistungsfähigkeit geführt wurde,[2]) die er jedoch seitdem unter R. v. Hertzbergs Leitung nicht ganz bewahrt haben soll.[3]) — Derselbe besteht aus ca. 60 fest angestellten und besoldeten Sängern[4]) (auch Sopr. und Alt wird von Knaben gesungen) und hat die Aufgabe, den gesamten kirchlich-liturgischen Chordienst unter ausschließlicher Verwendung reiner a capella-Gesangswerke zu besorgen. Er ist eine Frucht der hauptsächlich durch v. Winterfeld aufgebrachten katholisierenden Ansicht, daß neben dem Choral die unbegleitete Chormusik die einzig wahre Kirchenmusik sei, einer Ansicht, die in der deutschen Romantik wurzelt, die aber im Interesse der eigentlichen und wirklich protestantischen Kirchenmusik neuerdings bekämpft wird.[5]) — Die Sammlung der für die Zwecke des Berliner Domchors bestimmten Kirchenstücke ist unter dem Titel „Musica sacra" (Berl. Bote und Bock) von Neithardt, Naumann und Hertzberg in einer Anzahl von Bänden herausgegeben worden und kann als sehr wertvoll bezeichnet werden. — Nach dem Muster des Domchors haben sich einige andere Chöre von ganz ähnlicher Einrichtung — z. B. der Domchor zu Schwerin (unter Otto Kades Leitung), der Chor an der Hauptkirche zu Hannover, der Kirchenchor zu Weimar (unter Prof.

---

[1]) Vgl. Dr. Wilh. Schwarz, König Friedr. Wilh. IV. Verdienst um die Tonkunst. Neue Berl Musikztg. 1861. Nr. 8.

[2]) Nach Otto Gumprecht, Wiener Recensionen 1859. Nr. 16 wurde der Domchor unter Neithardt „an Fülle des Wohllauts, Reinheit der Intonation, Deutlichkeit der Aussprache und Klarheit der Gliederung von keinem Dilettantenverein übertroffen."

[3]) Vgl. Allgem. mus. Zeitg. 1869. S. 78 das. 1871. S. 106. 730.

[4]) Es dürfte nicht uninteressant sein, nach Euterpe 1881. S. 59 hier anzuführen, daß der k. Domchor gegenwärtig jährlich 33 288 Mk. kostet, wovon 23 988 Mk. aus dem Staatsfonds bezahlt werden. An Besoldungen werden gezahlt: 1 Dirigenten 1800 Mk., 1 Gesanglehrer 1200 Mk., für beide ferner ein Wohnungszuschuß von 1080 Mk., 1 Musikdirektor 1500 Mk., 1 ersten Bassisten 720 Mk., 1 ersten Tenoristen 720 Mk., 2 Sängern 648 und 576 Mk., 3 Sängern je 504 Mk., 4 Sängern je 432 Mk., 13 Sängern je 360 Mk., 1 Sänger 324 Mk., 6 Knaben je 216 Mk., 6 Knaben je 144 Mk. und 22 Knaben je 108 Mk.

[5]) Vgl. Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 110 f., besonders aber Spitta, Über die Wiederbelebung protest. Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. — Deutsche Rundschau. VIII. 1882. Heft 7. S. 112.

Müller-Hartung) u. a. — gebildet, von denen der Salzunger Kirchenchor unter der trefflichen Leitung des Kantors Bernh. Müller, sich einen besondern Ruf erworben hat.[1])

Döring, Gottfried, Kantor und Musikdirektor an der Marienkirche zu Elbing, ein Mann, der sich durch seine wertvollen musikhistorischen Werke einen bleibenden Namen erworben hat. Er war am 9. Mai 1801 als der Sohn eines Lehrers und Organisten zu Pomehlendorf bei Elbing geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater. Später machte er weitere Studien unter Leitung der Kantoren Brandt und Schönfeld, sowie des Stadtmusikus Urban zu Elbing, und wurde schließlich noch mehrere Jahre Zelters Schüler im königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin. Nach Elbing zurückgekehrt, gründete er hier 1823 eine Vorbereitungsschule für das Gymnasium, wurde 1826 Gesanglehrer an diesem selbst, 1828 Kantor an der Marienkirche, und in diesen Ämtern wirkte er dann bis an seinen Tod unter allgemeiner Anerkennung, die ihm auch das Kultministerium dadurch bezeugte, daß es ihm 1839 den Titel eines königl. Musikdirektors erteilte. Zur Hebung der musikalischen Zustände Elbings trug Döring durch Gründung von Gesangvereinen (1831 den Lehrergesangverein des Kreises Elbing, 1838 den Elbinger Gesangverein; von 1844 an leitete er auch die Elbinger Liedertafel), Veranstaltung und Leitung regelmäßiger Musikaufführungen, sowie durch seinen Unterricht sehr wesentlich bei. Während er aber sein Amt in Kirche und Schule mit gewissenhafter Treue verwaltete, widmete er seine Musestunden litterarischen Arbeiten auf dem Felde der Musikgeschichte, namentlich der Geschichte des Chorals und hat sich auch hier unstreitige Verdienste erworben; seine einschlägigen Arbeiten zeichnen sich durch strenge Gewissenhaftigkeit der Forschung und des Urteils und Gewandtheit in der Darstellung vorteilhaft aus. Dagegen zeigt namentlich seine „Choralkunde“ bei aller anerkennenswerten Beherrschung des Stoffes eine zu weit gehende Abhängigkeit von Winterfeld, dessen Anregung ihn zuerst zu seinen hymnologischen Studien veranlaßt hatte. — Von D.s Werken sind hier zu nennen:

1. Choralbuch für die Provinz Preußen, zur drei- und vierstimmigen Ausführung. Königsb. 1834. Bornträger. — Anhang zum Choralbuch. Elbing 1861. Neumann-Hartmann. — 2. Anleitung zu Choralzwischenspielen. Berl. 1839. Kortmann. — 3. Beschreibg. und Gesch. der ev. Hauptkirche zu St. Marien in Elbing. Elbing 1846. Neumann-Hartmann. — 4. Zur Geschichte der Musik in Preußen. Ein historisch-kritischer Versuch. Das. 1852. VIII und 200 S. 8°. — 5. Schul- und Haus-Choralbuch. Das. 1861. — 6. Choralkunde in drei Büchern. Danzig 1865. Bertling. X u. 500 S. 8°. mit 8 S. Musikbeil. — 7. 30 slavische geistl. Melodieen aus dem 16. und 17. Jahrh. Mit vierst. Tonsatze versehen und nach den Quellen heraus-

[1]) Über den Salzunger Kirchenchor vgl. Hentschel im Päd. Jahresbericht 1867. Bd. 20. S. 323. Neue Zeitschr. für Musik. 1867. S. 41 ff. u. a.

gegeben. Leipz. 1868. Dörffel. XVI u. 40 S. 8°. — 8. Die musikalischen Erscheinungen in Elbing bis zu Ende des 18. Jahrhunderts. Elbing 1868. Neumann-Hartmann. 29 S. gr. 8°. — 9. Eine Anzahl hymnologischer Artikel in Zeitschriften (z. B. „Hymnologische Studien“ 1853. Vertheidigung des Princips der Choralzwischenspiele. 1842. — Die preußischen Gesang- und Choralbücher. 1852. Musikalische Erscheinungen in Preußens Vorzeit 1851. Das Cantional des Seklucyan. 1861.

Döring, Johann Friedrich Samuel, geboren am 16. Juli 1766 zu Gatterstädt bei Querfurt, wo sein Vater Schulmeister war. 1776 kam er auf die Thomasschule zu Leipzig und trat zugleich als Sopranist in den Thomanerchor; von 1788 an studierte er Theologie an der Universität zu Leipzig und 1791 wurde er Kantor zu Lucka in der Niederlausitz, 1793 zu Görlitz und 1814 zu Altenburg, wo er am 27. August 1840 starb. Er gab heraus:

Vollständiges Görlitzer Choral-Melodieen-Buch in Buchstaben, vierstimmig gesetzt und herausgegeben von . . . Görlitz 1802. Unger. qu. 8°. mit 257 Chor. und 3 Kollekten. — Vollständiges Altenburger Choral-Melodieen-Buch in Buchstaben, vierstimmig gesetzt und herausgegeben von . . . Altenburg 1815. qu. 8°. mit 165 vierst. Chor. — 27 Choralmelodieen nach Gedichten der besten alten und neuen Autoren, nebst dem gewöhnlichen Gesange bei der Kommunion: Heilig ist Gott der Herr, für Singechöre und Anstalten zum Singen vierstimmig gesetzt von . . . Leipzig 1827. Breitk. u. Härtel. kl. qu. Fol. 34 S. Vgl. Allg. mus. Ztg. Bd. XXX. S. 93 ff.

Doppelbalg, Wiederbläser, vgl. den Art. „Balg“ und „Magazinbalg“.

Doppelflöte, eine Flötenstimme der Orgel mit vierkantigen Holzkörpern, die behufs Verstärkung des Tones mit doppelten, einander gegenüberliegenden Labien versehen sind. Sie kommt mit 8′ und 4′ Ton sowohl offen, als auch gedeckt vor — im letzteren Fall heißt sie D o p p e l g e d a c t (vgl. den Art. „Gedackt“) —, und es bewirken ihre Doppellabien bei beiden Arten eine wesentliche Verstärkung, bei der gedeckten überdies noch eine größere Klarheit des Tones, bei ziemlich starkem Windverbrauch. Nach dem Zeugnis des Prätorius, Synt. mus. II. S. 140 wurde die D o i f l ö t oder D u i f l ö t, wie er sie nennt, um 1590 von Esajas Compenius (vgl. den Art.), der damals noch ein junger Mann war, erfunden, „ist aber — wie er hinzusetzt — noch zur Zeit nicht gemein worden“ und noch zu Adlungs Zeiten fand man sie „etwas sparsam“,[1]) wahrscheinlich wegen des größeren Platzes, den sie verlangt. — Auch eine D r i f l ö t e, mit Pfeifen von dreiseitiger Form und einem Labium an jeder dieser Seiten findet sich in alten Orgeln, und noch in neuerer Zeit suchte der Orgelbauer Fr. Schulze (vgl. den Art.) in Paulinzelle bei Stimmen von enger Mensur mittelst dieser Bauart mehr Tonfülle und leichtere und sichere Intonation zu erreichen.[1])

---

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 89. Daselbst S. 90 wird diese Stimme auch als Flöte dupla 8′ angeführt.

Doppelgedackt, vgl. den Art. „Gedackt“.

Doppel-Labium, vgl. den Art. „Labium“.

Doppel-Lade in der Orgel, vgl. den Art. „Windlade“.

Doppelventil, eine von dem englischen Orgelbauer Barker (vgl. den Art.) erfundene Vorrichtung an den Spielventilen der Schleiflade in der Orgel, die den Zweck hat, durch Ausgleichung des Luftdrucks auf beiden Seiten des Ventils das Öffnen desselben und damit die Spielart einer Orgel zu erleichtern. Bei geschlossenem Spielventil drückt nämlich außer der Ventilfeder auch noch die im Windkasten befindliche komprimierte Luft auf die ihr sich bietende untere Fläche des Ventils und es ist daher beim Niederbewegen jeder Taste eines Manuals oder Pedals dieser doppelte Widerstand zu überwinden, der natürlich um so größer wird, eine je größere Fläche das Ventil dem Drucke der komprimierten Luft im Windkasten bietet. Um das Ventil von diesem Luftdruck zu befreien, denselben aufzuheben, kam Barker auf die Idee, durch den Vorderteil desselben eine durch ein zweites kleineres Ventil gedeckte Öffnung zu machen. Dieses zweite kleinere Ventil, das durch die Ventilfeder an das Spielventil angedrückt wird, ist so eingerichtet, daß es sich beim Niederbewegen der Taste einen Moment früher als sein Hauptventil öffnet; sofort strömt eine Quantität Luft aus dem Windkasten durch diese Öffnung des sonst noch geschlossenen Hauptventils in die Kanzelle und paralysiert durch ihren Druck auf die obere Fläche des Ventils den Druck auf dessen entgegengesetzte Seite so, daß, um das ganze Ventil zu öffnen, nur noch der Druck der Ventilfeder zu überwinden ist.[2]) — Diese Vorrichtung, die selbstverständlich eine minutiös genaue Herstellung verlangt, wurde von andern englischen Orgelbauern noch wesentlich verbessert[3]) und auch in Deutschland — z. B. von Buchholz in Berlin u. a. — angewendet. — Jetzt ist sie für größere Orgelwerke durch den ebenfalls von Barker erfundenen pneumatischen Hebel überflüssig geworden. — Andere Arten von Doppelventilen (Doppelklappen) werden zum Zwecke der Gewinnung, Leitung und Zuführung größerer Windquantitäten im Gebläse (vgl. den Art.) der Orgel noch mehrfach verwendet.

---

[1]) Sein Sohn und Geschäftsnachfolger, Edmund Schulze, hat in der großen Orgel zu Doncaster in England (94 kl. Stn., 5 Man. u. Ped., 1857—1862 erbaut) die Hohlflöte 8′ im H.-W. so gebaut, und die englischen Orgelbauer Forster und Andrews in der Orgel der All Souls Church in Halifax sind seinem Vorgang gefolgt. Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 105.

[2]) Vgl. über die Barkerschen Doppelventile, die er in Frankreich unter dem Namen „Soupapes à étrier“ anwandte, auch Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. I. S. 536. Philibert, L'Orgue d'Amsterdam. S. 38. Ply, La Facture moderne. Lyon. 1880. S. 72. 73.
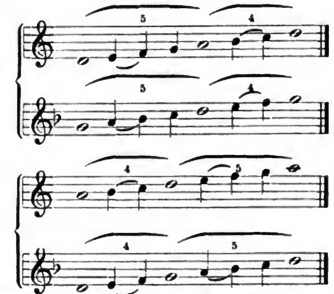
[3]) Noch zwei andere Arten: das „Jointed-pallet“ von Holt in Bradford, und das „Valve-pallet“ von Jardine in Newyork — sind abgebildet und beschrieben bei Hopkins and Rimbault, The Organ etc. 1877. II. S. 33—34.

Doppio pedale oder **Pedale doppio** in Orgelkompositionen bezeichnet die Verdoppelung der Pedalstimme durch die tiefere oder höhere Oktave. Die alten, namentlich die norddeutschen Orgelmeister, wie Buxtehude, Böhm u. a. verwenden öfters wirkliches Doppelpedal, obligates zweistimmiges Pedal,[1]) und auch Seb. Bach verwertete dasselbe zu den großartigsten Orgelgebilden.

Dorisch, modus dorius, der erste Kirchenton, den der h. Ambrosius in dem nach ihm genannten Kirchengesang der Tradition zufolge zur Grundlage des Systems der Kirchentöne gemacht und daher einfach als Protus — Tonus primus — bezeichnet hat. Die Tonreihe dieser Tonart in ihren beiden Hauptformen, authentisch und plagal, Dorisch und Hypodorisch, und deren Versetzungen (ins Genus-molle) lautet:

a) authentisch: Dorius.
1. Dorius regularis. Tonus primus. I. Kirchenton.
2. Dorius transpositus. (Genus-molle.)

b) plagal: Hypodorius.
1. Hypodorius regularis. Tonus secundus. II. Kirchent.
2. Hypodorius transpositus. (Genus-molle).



Den Charakter des Dorischen präcisieren die alten Schriftsteller dahin, daß er reich an Modulationen, bescheiden und ernst, für den Ausdruck aller Gefühle tauglich, würdevoll und prächtig sei.[2]) Sein Final- oder Schlußton ist D, seine Dominante A; in seinem Ambitus konnte es um eine kleine Terz über die Oktave hinausgehen,[3]) und an Tropen, d. h. Gängen oder Figuren (Neumen), die sich in den Gesängen häufig wiederholen, bildete es z. B. folgende:



[1]) Eine Fuge mit zweistimmigem Pedal von Nikolaus Bruhns bei Commer, Musica sacra. Bd. I. Nr. 5.

[2]) „Foecundus, modestus, severus, et ad omnes affectus indoneus, gravis, magnificus." „Omnibus aptus est primus" (Adam von Fulda 1490).

[3]) Aber nicht nur wie Walther, Musik. Lexikon. 1732. S. 410 meint und Rambach, Luthers Verdienst &c. S. 237. Anm. noch nachschreibt: „ad exprimendum animi ardorem" in einem einzelnen Falle (wie z. B. im Choral „Vater unser im Himmelreich"), sondern als der Tonart eigen, wie Glarean Dodecach 1547. S. 118 ausdrücklich hervorhebt: „huic modo peculiare est supra diapason semiditono exultare, cum magna hercle gratia."

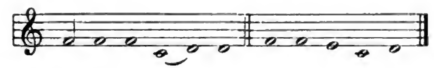
oder im Sinne des Luk. Lossius (Psalmodia 1553):[1])



Seinem harmonischen Inhalt nach ist das Dorische zwar Moll, neigt aber stark dem Dur zu; vom Äolischen unterscheidet es sich hauptsächlich durch die große Sext und daher den harten Dreiklang der Quarte. — Das Hypodorische, dem die Alten einen vorwiegend weichen Charakter zuschrieben — „tristibus aptus" (Adam von Fulda) —, bildet Tropen wie folgende:



oder nach Luk. Lossius:



und ist namentlich in seiner Versetzung für den plagalen Gesang von Wichtigkeit, weil durch dieselbe die Tonica in eine für plagale Melodieen bequeme Tonlage kommt. Die sämtlichen liturgischen Gesangstücke des evangelischen Hauptgottesdienstes gehören musikalisch zur zweiten Kirchentonart. Dies war mit Bezug auf die aus dem gregorianischen Gesang in die lutherischen Agenden herübergenommenen Präfationen zum Eingang der Abendmahlsfeier schon früher nachgewiesen;[2]) jetzt ist dieser Nachweis auch auf die andern festen Bestandteile der Liturgie vom Kyrie bis zum Vaterunser ausgedehnt, „deren musikalischer Geschlechtscharakter häufig verkannt und durch eine unsicher hin und her fahrende, auf Grundsätze nicht gebaute Begleitung (halb aus F-dur, halb aus C-dur, oder G myxolydisch) verdunkelt zu werden pflegt."[3]) — Nach Seth Calvisius, Exercit. mus. duae. 1600. S. 19 gehören u. a. folgende Choräle der dorischen und hypodorischen Tonart an: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" — „Christ lag in Todesbanden" — „Wir glauben all an einen Gott" — „Vater unser im Himmelreich" — „Christ unser Herr zum Jordan kam" — „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (letztere beide mit äolischem Schluß); „Erstanden ist der heilig Christ" — „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" — „Christ der du bist der helle Tag" — „Jesus Christus

[1]) „Tropus est brevis conceptus in cujusque toni repercussione incipiens, quae singulis psalmorum et responsorium versibus in fine additur."

[2]) Durch Nachbar, Der gregorianische Kirchenges. 1852. § 52. S. 124, und Wollersheim, Anweisung zur Erlernung des greg. Ges. 2. Aufl. S. 116.

[3]) Vgl. Justus W. Lyra, Die liturgischen Altarweisen des luth. Hauptgottesdienstes. Göttingen 1873. 4°. S. 8 ff. und das. S. 56—74 einen „Musikal. Grundriß der Liturgie für den lutherischen Hauptgottesdienst nach dem System der zweiten Kirchentonart."

unser Heiland" — „Singen wir aus Herzensgrund" u. s. w.; von Psalmmelodieen der reformierten Kirche gehören hierher: Psalm 23. 33. 77. 91. 126. 128. 130. 137 u. s. w.

Doublette ist zunächst der bei den französischen Orgelbauern herkömmliche Name der Oktave 2′ (Superoktave) im Principalchor, dessen übrige Angehörige dann öfters so bezeichnet werden: Principal 16′ = Principal (Englisch = Double Diapason), Principal 8′ = Montre (Englisch = Diapason), Oktave 4′ = Préstant, Oktave 2′ = Doublette. — Die älteren deutschen Orgelbauer nannten Doubletten auch gleichnamige Stimmen, die in gleicher Tongröße und Mensur in einem Werke disponiert waren, eine Verschwendung, die Abt Vogler mit Recht bekämpfte. Dagegen werden Doubletten von gleichnamigen aber verschieden gebauten Stimmen, z. B. Principal 8′ aus Metall oder aus Holz, und verschiedener Mensur und Intonation allgemein und mit bestem Erfolg verwendet.[1]) — Als weitere hierher gehörige Einrichtungen der Neuzeit sind anzuführen: die Ermöglichung, z. B. eine achtfüßige Stimme des Hauptmanuals als selbständige vierfüßige Stimme auf dem zweiten Manual zu verwenden; ferner die Koppelung, durch deren Anwendung das gekoppelte Manual auf dem andern eine Oktave tiefer erklingt, so daß ein vierfüßiges Register in seiner Wirkung zu einem achtfüßigen wird.[2]) Vgl. auch den Art. „Kollektivzüge".

Doxologie, Lobspruch, eine Formel, in der der Name des dreieinigen Gottes verherrlicht wird, das Gloria der katholischen Messe, wie es schon seit den ältesten Zeiten in der Kirche gebräuchlich ist. Man unterscheidet zwei Formen der Doxologie: die Doxologia major oder große D. das Gloria in excelsis — und die Doxologia minor oder kleine D. das Gloria patri. — Auch die evangelische Kirche verwendet in ihrer Liturgie die beiden Arten der Doxologie, und zwar die größere Formel so, daß der Liturg das Gloria „Ehre sei Gott in der Höhe" im gregorianischen Choral intoniert und Chor und Gemeinde mit dem Et in terra pax „Auf Erden Fried" oder den Liedweisen „Allein Gott in der Höh sei Ehr" oder „All Ehr und Lob soll Gottes sein" antworten. Vgl. Layriz, Kern IV. S. 8 u. 9 u. S. 16 u. 17. — In der katholischen Messe bildet das Gloria den auf das Kyrie folgenden zweiten Hauptsatz und hat 4 gebräuchliche Melodieen: in duplicibus, in semiduplicibus, in simplicibus und in festis B. V. Mariae. Der voll-

---

[1]) So setzt z. B. Henry Willis in London in der Orgel der Georges-Hall zu Liverpool bei 100 kl. Stn. folgende Doubletten:

Hauptman. 3 Principale 8′, 2 Oktaven 4′ und 2 Oktaven 2′;

III. Man. (Swell-Organ) 2 Principale 8′ und 2 Oktaven 4′;

Pedal: 2 Principale 32′ in Metall und Holz, 2 Principale 16′ und 2 Oktaven 8′.

[2]) Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. S. 308 — „Doublettensystem" — und Euterpe 1877. S. 170.

ständige Text desselben in der musikalischen Messe ist: Gloria in excelsis Deo! Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite, Jesu Christe, agnus Dei, filius patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen. Der Text der Doxologia minor lautet: Gloria patri et filio et spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum. Amen. Vgl. Prätorius, Synt. mus. I. 1615. S. 64 und Printz, Hist. Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. Dresden 1690. S. 93.

Drath, Theodor, Seminar- und Waisenhausmusiklehrer zu Bunzlau in Schlesien, ist am 13. Juni 1828 zu Winzig in Mittelschlesien geboren und erlangte seine musikalische Bildung unter Leitung des Musikdirektors Karow im Seminar zu Bunzlau, sowie als Schüler des Professors A. B. Marx in Berlin. Er wirkte dann an verschiedenen Orten als Lehrer und Kantor, als Musiklehrer am Seminar zu Pölitz bei Stettin und seit 1864 als Göblers und Karows Nachfolger am Seminar und Waisenhaus zu Bunzlau. Drath hat auf dem Gebiete der Kirchenmusik als Komponist und Lehrer eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet, von der seine Werke vollgiltiges Zeugnis sind.

1. Choräle und Kirchenmusik: Choräle mit Strophenzwischenspielen. Op. 6. 1863. Stettin, Bulang. — Choräle mit Text zum Auswendiglernen. Op. 7. 1863. Das. — Choralmotette für Mchor. und Orgel. Op. 10. 1864. Erfurt, Körner. — 150 Choralmelodieen mit Text und historischen Notizen. Op. 24. 1865. Breslau, Dülfer. — 7 Kirchenmusiken für gem. Chor und kl. Orch. oder Orgel: Psalm 23. Op. 18. 1864. Adventsmusik. Op. 20. 1864. Weihnachtskantate. Op. 23. 1865. Ostermusik. Op. 25. 1865. Pfingstmusik. Op. 28. 1866. Lob- und Dankmusik. Op. 27. 1865. Auferstanden. Op. 29. 1866. Langensalza, Schulbuchhdlg. — Salvum fac regem. Op. 44. Bunzlau, Titze. — 2. Orgelwerke: Die Kunst des Choralvorspiels in den verschiedensten Formen über die wichtigsten Choräle, mit Bau- und Vortragsnotizen, zum kirchlichen und unterrichtlichen Gebrauch. Erfurt 1862. Körner. VIII u. 109 S. qu. 4°.[1]) — Var. über „Unsern König Gott erhalte“. Op. 8. 1863. Das. — Fant. über Bach für Org. zu 4 Hdn. Op. 9. 1863. Das. — 20 Lieder ohne Worte von Mendelssohn für Orgel transkribiert. 5 Hfte. 1863. Bonn, Simrock. — Var. für Orgel über ein gegebenes Thema. Op. 38. 1868. Leipzig, Merseburger.

[1]) Dies ist sein bedeutendstes Werk, in dem „in 93 Präludien jede erdenkliche Weise, den Choral für das Vorspiel zu benützen, das Schwerste nicht ausgeschlossen, in Anwendung gebracht ist.“ Vgl. Ernst Hentschel, im Pädag. Jahresber. 1863. Bd. XV. S. 577 und Euterpe 1863. S. 12.

Var. für Orgel über ein Originalthema. Op. 39. 1868. Das. — Introd., Var. und Finale für Orgel. Op. 37. Das. — „Nun danket alle Gott“ für 2 Chorviolinen und Orgel. Op. 34. Bunzlau, Appun. — Memorier-Präludien in den gebräuchl. Choraltonarten für Orgel. Quedlinburg, Vieweg. Op. 59. — Choral-Zwischenspiele für Orgel. Das. —

Drese, Adam, war Mitte Dezember 1620 wahrscheinlich zu Weimar geboren und wirkte zuerst als Musiker in der dortigen Hofkapelle. Zu seiner Ausbildung schickte ihn der Herzog Wilhelm IV. zu dem königl. polnischen Kapellmeister Marco Sachi nach Warschau, und als er 1655 von dort zurückkam, machte er ihn zu seinem Hofkapellmeister. Als der Herzog 1662 starb und das Land unter seine vier Söhne verteilt wurde, folgte Drese dem Herzog Bernhard, dem der jenaische Anteil zugefallen war, als Kapellmeister nach Jena, wo er ihn seiner vielseitigen Bildung wegen zu seinem Kammersekretär und zum Stadt- und Amtsschulzen ernannte. 1667 aber löste der Fürst seine Kapelle auf und Drese wurde aus unbekannten Gründen entlassen; er scheint dann einige Zeit in Darmstadt gelebt zu haben, wohin er an den Landgrafen von Hessen empfohlen war. Einige Jahre später war er wieder am Hofe zu Jena, und auch als Herzog Bernhard 1678 starb, blieb er unter der vormundschaftlichen Regierung der Herzogin auf seinem Posten. 1682, nachdem auch diese gestorben, verlor er seine Stelle und kam 1683 in den Dienst des Schwarzburgischen Hofes nach Arnstadt, wo er bis zur Auflösung der Kapelle 1698 Kapellmeister blieb und dann in den Ruhestand trat. Er starb zu Arnstadt am 15. Februar 1701 über 80 Jahre alt. Sein Hauptinstrument war die Viola di Gamba, und war er hierin Kunstgenosse seines Freundes Georg Neumark, mit dem er in Weimar zusammen gelebt und zu dessen „Musikal.-poetischem Lustwald“ er 14 Liederkompositionen beigesteuert hat. Um 1680 war er mit Speners Schriften bekannt geworden und durch sie und „die Vorrede Luthers über die Epistel an die Römer wurde er in seinem Innersten gerührt und zu Gott gezogen;“ er dichtete nun auch einige geistliche Lieder, die mit seinen Melodieen zunächst in das Darmstädter und Hallesche G.-B. Aufnahme fanden, und von denen „Seelenbräutigam“ Eigentum der ganzen evangelischen Kirche geworden ist. — Über „Seelenbräutigam, Jesu, Gottes Lamm“ vgl. den Art.; eine weitere seiner Melodieen ist „Jesu, rufe mich von der Welt, daß ich“ (Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeil. 192),[1]) ob ihm ferner noch, wie manche wollen, auch die Melodie zu „Seelenweide, meine Freude“ zugehört, ist unsicher.[2])

---

[1]) Nach Koch, Gesch. des Kirchenl. V. S. 576 wäre aus dieser Mel. im Freylinghausenschen G.-B. von 1714 „Ringe recht, wenn Gottes Gnade“ gebildet worden, während nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 deren Grundlagen aus Königs Ch.-B. 1738 stammen und sie erst bei Thommen, Christenschatz 1745 und zwar als „Herrnhuter Melodie“ erscheint.

[2]) Erk, Ch.-B. Nr. 231. S. 259 schreibt sie ihm zu, während nach Koch, a. a. O. manche Seb. Bach für ihren Komponisten halten.

Dreßler (Dreslerus), Gallus, ein trefflicher Komponist von an 250 Kirchenstücken für den Chorgesang der evangelischen Kirche, der um 1530 zu Nebra in Thüringen geboren wurde. Wo er seine musikalischen und theologischen Studien machte, ist nicht mehr zu bestimmen; 1557 treffen wir ihn als Nachfolger Martin Agricolas beim Kantorat der Domschule zu Magdeburg und 1566 als Diakonus an der Nikolaikirche zu Zerbst; wann er gestorben, ist unbekannt. Seine zahlreichen kirchlichen Tonsätze gehören der alten kontrapunktischen Schule an, doch zeigt sich deren breitere Motettenweise bereits von der Liedform beeinflußt; sie sind in folgenden Werken erschienen:

XIX Cantiones sacrae 4 et 5 voc. it. III aliae. Wittenb. 1568. — XVII Cantiones sacrae 4 et 5 voc. Magdeb. 1569. — XC Cantiones 4 et plurium voc. Magdeb. 1570. — Außerlesene Teutsche Lieder, mit 4 und 5 Stn. Magdeb. 1570 (Nürnb. 1575).[1]) — Cantiones 4 et plurium voc. Magdeb. 1577. — Sacrae Cantiones 4, 5 et plurium voc. Nürnb. 1577 (78 Nrn.). —

Dreßler, Christoph, ein namhafter Orgelbauer seiner Zeit, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Leipzig arbeitete, und 1685 ein großes Werk in der Johanniskirche zu Zittau aufstellte, das im siebenjährigen Krieg zerstört und 1741 durch ein treffliches Werk Gottfr. Silbermanns ersetzt wurde.

Dretzel, eine Nürnbergische Musiker- und Organistenfamilie, aus der sich mehrere Glieder Verdienste um die evangelische Kirchenmusik erworben haben. Valentin Dretzel war um 1595 zu Nürnberg geboren und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist an Sankt Sebald daselbst und hatte den Ruf eines tüchtigen Orgelspielers und Tonsetzers, als welcher er 1621 eine Sammlung 3—8 stimmiger Motetten unter dem Titel „Sertulum musicale ex sacris flosculis contextum“ — Nürnberg — herausgab. Ihm und dreien andern Nürnberger Organisten widmete Sigm. Theophl. Staden 1637 seine neue Ausgabe der Haßlerschen „Kirchengesänge“ (vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1870. S. 212). — Sein Sohn Wolfgang Dretzel, geboren 1630, war ein berühmter Lautenspieler, der jedoch schon 1660 gestorben sein soll. — Ein weiterer Abkömmling dieser Familie ist Kornelius Heinrich Dretzel, um 1705 zu Nürnberg geboren; war der Reihe nach Organist an den Hauptkirchen seiner Vaterstadt, zuletzt an Sankt Sebald, und starb 1773.[2]) Seine große Choralsammlung:

[1]) Aus diesem Werke sind 12 Nrn. neu herausgegeben in Musica sacra. Berl. Bote und Bock. Bd. XI. Nr. 17. 21. 25. 29. 35. 40. 43. 46. 51. 54. 59. 63. — Ebenso finden sich 11 Gesänge von Dr. bei Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindeges. III. 1872. Nr. 12. 31. 98. 160b. 247. 248. 356. 411. 412. 413. 467.

[2]) Becker, Die Choralsammlgn. Leipz. 1845. S. 113 und Döring, Choralkunde 1865. S. 196 haben „1753“ als Dretzels Todesjahr, sonst findet sich allgemein 1773. Vgl. Gerber, A. Lex. I. S. 354 und Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. S. 145.

„Des evangelischen Zions musikalische Harmonie, oder evangelisches Choral-Buch, worinnen die wahre Melodien, derer sowohl in denen beyden Marggrafthümern Bayreuth und Onoltzpach, als auch in der Stadt Nürnberg, deren Gebiete und andern evangelischen Gemeinden üblichen Kirchenlieder, mit aufmerksamster Geflissenheit und Sorgfalt zusammen getragen und mit einem signierten Baß versehen zu finden, beedes zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienst auf Orgeln, auch zu Haus zur Ermunterung der Andacht, nebst einem Anhang und historischen Vorrede, von Ursprung, Alterthum und sondern Merkwürdigkeiten des Chorals, herausgegeben von Cornelio Heinrich Dretzeln, Organ. zu St. Aeg. Nürnberg, zu finden bei Wolfgang Moritz Endters seel. Tochter, Meeyrin und Sohn. Gedruckt bey Lorenz Bieling. 1731. Gr. qu. 4°. 42 S. Vorr. 18 S. Reg. 1 Bl. mit abgekürztem Titel; 880 S. 652 Choräle —

ist die bis dahin umfangreichste, und bringt die meisten Choräle drei-, vier- bis fünfmal in verschiedener Form abgedruckt; in der geschichtlichen Vorrede zeigt ihr Verfasser anerkennenswerte Kenntnis. Von Melodieen, für welche dies Werk die bis jetzt älteste Quelle ist, nennen wir: „Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen" (vgl. den Art.); „Wer Jesum bei sich hat, kann feste stehen" (vgl. den Art. „Es traure wer da will"). Die Melodie — „O daß ich tausend Zungen hätte" nach Dretzel S. 722 mitgeteilt bei Layriz I. Nr. 93 — enthält die Hauptbestandteile der bei König 1738 erscheinenden Melodie zu „Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen", die jetzt allgemein dem erstgenannten Liede (vgl. den Art. „O daß ich tausend Zungen hätte") zugeeignet ist.[1])

Dröbs, Johann Andreas, ein tüchtiger Orgelspieler und gesuchter Lehrer seiner Kunst, war 1784 in einem Dorfe bei Erfurt geboren und erlangte seine musikalische Bildung in letzterer Stadt, wo er auch als Musiklehrer und Organist thätig war, bis er 1808 nach Leipzig kam und hier 1810 Organist an der Petrikirche wurde. Hier starb er am 4. Mai 1825. — Von seinen Orgelwerken sind folgende gedruckt erschienen:

Op. 10. 24 leichte Orgelst. Bonn, Simrock. — Op. 12. 14 Orgelvorspiele. Leipz. Peters. — Op. 14. 11 Präludien, 2 Fughetten und 1 Fuge. Bonn, Simrock. — Leichte Orgelvorspiele. Leipz. Breitkopf und Härtel. — 9 Präludien, 3 Fughetten und 1 Fuge. Bonn, Simrock.
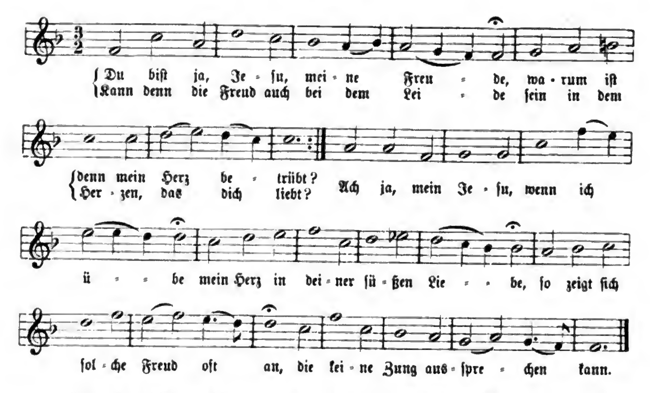
---

[1]) Außerdem giebt Layriz noch zu einer Reihe von Melodieen (vgl. Kern II. Nr. 138. 145. 201. 321. 323. 336. III. Nr. 448. 473. 563. 564. 573) als erste und einzige Quelle Dretzels Ch. B. an, allein seine Verläßlichkeit wird dadurch zweifelhaft, daß er z. B. für Ebelings „Schwing dich auf zu deinem Gott" (das er unter Nr. 549 mit richtiger Quellenangabe hat) unter Nr. 380 mit dem Text „Christe wahres Seelenlicht" Dretzel als einzige Quelle aufführt; ebenso unter Nr. 452 für eine Umbildung der Parallelmelodie von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von 1690, aus der in der Folge die bekannten Weisen für „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" und „Dir dir Jehovah will ich singen" gebildet wurden u. dgl.

Drobisch, Karl Ludwig, Kapellmeister an den protestantischen Kirchen in Augsburg und fruchtbarer Kirchenkomponist, war am 24. Dezember 1803 zu Leipzig geboren. Auf der Schule zu Grimma erwachte in ihm eine besondere Liebe zur Musik, und als er 1821 die Universität Leipzig bezog, begann er unter des Organisten Dröbs tüchtiger Leitung Harmonielehre und Kontrapunkt zu studieren. Schon 1825 schrieb er ein Oratorium „Bonifacius" und kam dann behufs weiterer Studien 1826 nach München, wo er bis 1837 fast ununterbrochen lebte und viele katholische Kirchenmusik (13 Messen und Requiem, viele Gradualien, Offertorien ꝛc.) komponierte und in den dortigen Kirchen aufführte; auch sein bedeutendstes Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" schrieb er daselbst 1836. Im Sommer 1837 übernahm er die Musikdirektorsstelle in Augsburg, bildete daselbst mit trefflichem Organisationstalent einen tüchtigen Kirchenchor und schrieb für denselben eine große Anzahl größerer und kleinerer Kirchenstücke, die im Archiv des Kirchenchors zu Augsburg im Manuskript niedergelegt sind; auch mehrere Oratorien (Moses auf Sinai; Die Sündfluth) und Kantaten (Die vier Elemente; Ein Sommertag) entstanden noch, ehe der Tod am 26. August 1854 dem thätigen Künstlerleben ein Ende machte. W. H. Riehl hat dem Kapellmeister Dr. im dritten Bande seiner „Musikalischen Charakterköpfe" ein schönes Denkmal gesetzt. Von seinen Werken sind hier zu nennen:
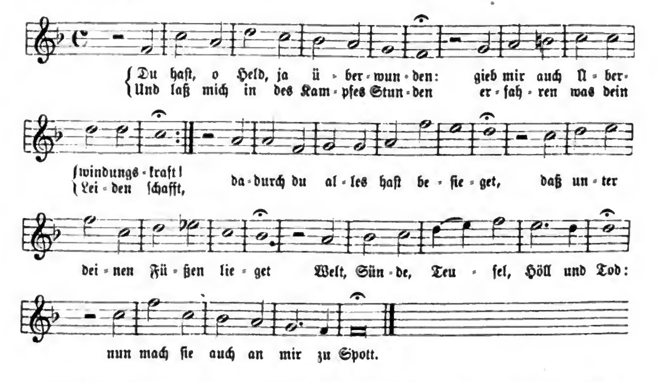
Op. 1. 3 Motetten für Singechöre. Leipz. Hofm. — Die Festzeiten. Sammlung von Kirchenkantaten nach Worten der heil. Schrift für S. A. T. B. mit Blasinstr. od. Orgel. Nr. 1—5. Op. 43—47. Leipz. Hofm.

Druckwerk heißt diejenige Art der Traktur in der Orgel, welche in älteren Werken beim Rückpositiv (vgl. den Art.) angewendet wurde, weil bei demselben, da sein Windkasten gewöhnlich nicht unter, sondern auf der Windlade liegt, die Kanzellenventile nicht abwärts gezogen, sondern aufwärts gehoben werden müssen. Die Einrichtung des Druckwerks ist folgende: die angeschlagene Taste drückt auf einen in einer Scheide laufenden S t e c h e r, der mit seinem unteren Ende den einen, vorderen Arm der einen Doppelhebel darstellenden Wippe niederdrückt; dadurch geht der hintere Hebelarm in die Höhe und hebt gleichzeitig das mit ihm in Verbindung stehende Kanzellenventil. Die Wippen liegen unter der Klaviatur des Rückpositivs und laufen, sich fächerartig ausbreitend, unter der Pedalklaviatur und der Orgelbank weg nach der Windlade.

Du bist ja, Jesu, meine Freude — Choral, zu Rists Liede „Steh auf du kühler Wind vom Norden" von Thomas Selle erfunden und in den „Neuen musikalischen Festandachten" Lüneb. 1655. Nr. 36 erstmals gedruckt. Zu obgenanntem Liede von Koitzsch verwendete die Melodie zuerst Freylinghausen, Geistr. G.-B. I. 1704. Nr. 308. S. 472 (Ausg. 1741. Nr. 755. S. 496—497), wo sie heißt:



In neueren Ch.-BB. (Schicht, Blüher, Schneider, Ritter, Anding u. a.) wird die Melodie auch dem Liede „Ja Tag des Herrn, du sollst mir heilig" von Lavater zugeteilt und in gerader Taktart gezeichnet, wie sie z. B. schon Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 280 hat:



Ducis, Benediktus, ein trefflicher Kontrapunktist der niederländischen Schule, der wahrscheinlich (nach Herm. Fincks Aufzählung) noch dem unmittelbaren Schülerkreise Josquin de Près' angehörte, und hier wegen seiner 10 Tonsätze über gebräuchliche evangelische Kirchenmelodieen aufzuführen ist. Nach Léon de Bour-

burés neueren Forschungen ist er um 1480 zu Brügge geboren, und hieß eigentlich Hertoghs (Herzog); er begleitete die Stelle eines Organisten an der Marienkapelle der Nôtre-Dame-Kirche zu Antwerpen, war Vorstand (Prince de la Gilde) der Brüderschaft des heil. Lucas (Confrérie de Saint-Luc) daselbst und hatte damit die höchste Würde inne, die ein Künstler in den Niederlanden erlangen konnte.[1]) Glänzende Anerbietungen, die ihm von England aus gemacht wurden, sollen ihn 1515 bewogen haben, dorthin zu gehen, wo er am Hofe Heinrichs VIII. eine angesehene Stellung eingenommen haben soll. Doch ist dies und überhaupt sein Aufenthalt in England, da dort bis jetzt keinerlei Spuren darüber sich fanden, sehr unwahrscheinlich.[2]) Nach Heinrichs VIII. Übertritt zum Protestantismus wäre er von dort zurück und nach Ulm gekommen, was freilich noch viel unwahrscheinlicher erscheint.[3]) Die Zeit seines Todes ist unbekannt, doch muß dieselbe jedenfalls nach 1544 fallen, da in diesem Jahre in der G. Rhawschen Sammlung seine Tonsätze erschienen und diese Sammlung nur neue Werke „der zuvor keines im Druck ausgangen" enthielt. Von den 10 Tonsätzen des D. über evangelische Kirchenmelodieen, die in „Newe deudsche Gesenge 123. Mit vier vnd fünff Stimmen für die gemeinen Schulen" ꝛc. Wittenberg 1544. Georg Rhaw stehen, hat v. Winterfeld, Luthers Geistl. Lieder 1840. S. 102—104 und Ev. K.-G. I. S. 31 die beiden über „Nun freut euch lieben Christen gmein" und „Ach Gott vom Himmel sieh darein" mitgeteilt; ersteren als Beispiel „einer um Luthers Zeit seltenen Art der Behandlung; vorgetragen (die Melodie nämlich) durch eine einzelne Stimme, während der volle Chor nachfolgt, nicht sowohl die Melodie harmonisch behandelnd, als vielmehr in der Harmonie nur deren Motive andeutend."

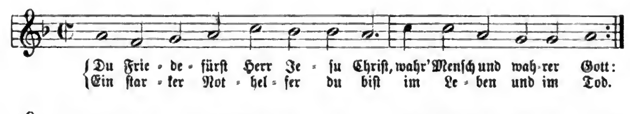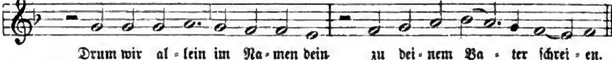
---

[1]) Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer. 1829. S. 85. 86 und Gesch. der Mus. 1834. S. 61 hat D. zu einem Deutschen gemacht, Fétis, Mémoire. S. 35 und Biogr. des mus. III. S. 68—70 als Niederländer erklärt. Jetzt ist seine Nationalität, trotz der noch da und dort vorkommenden Verwechslung mit dem etwas jüngeren Benediktus Appenzelders — vgl. Burney, Hist. of Music. II. S. 518 und dagegen Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 302 — nicht mehr zweifelhaft.

[2]) Burney, a. a. O. II. S. 570 ff., sowie III. S. 1—3 hat nichts gefunden, was auf einen Aufenthalt in England deuten würde; auch J. R. Sterndale Bennet, bei Grove, Dict. I. S. 467 meint: „but as his name does not appear in the lists of court musicians at that time, and no manuscript compositions of his have been found in this country, it appears that his residence here must have been very short, if not altogether mythical." —
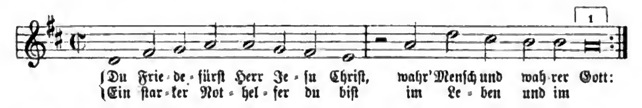
[3]) Weil 1539 in Ulm als Nachdruck „Harmonieen über alle Oden des Horaz für 3 und 4 Stimmen" von Benedikt Ducis mit dem Titelzusatz des dortigen Druckers „der Ulmer Jugend zu Gefallen in Druck gegeben" erschienen, so meinte Gerber, N. Lex. I. S. 972 „daß D. wahrscheinlich in Ulm als Lehrer angestellt gewesen" sei, und F. W. Arnold, Chrysanders Jahrb. II. S. 61 läßt ihn darauf hin „seinen bleibenden Wohnsitz in Ulm" haben. Vgl. dagegen Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 300 f.

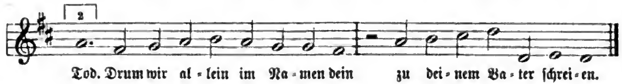
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ — Choral, „wohl sicher von Bartholomäus Gesius komponiert, in dessen „Geistliche Deutsche Lieder". Frankfurt a. O. 1601. 4⁰. Bl. CXCVIIa, und ebenso in der Ausg. von 1607. Bl. CCVIIb er mit der Überschrift: „Zur Zeit des Krieges Umb friede zu bitten" erstmals erscheint. Die Melodie heißt dort:
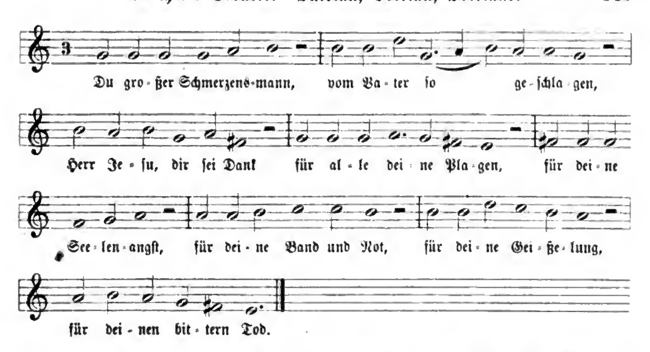




Mit des Gesius Tonsatz ging die Weise dann in das Cant. sacr. Goth. 1648. Nr. 92 (ebenso Cant. sacr. Goth. II. 1655. S. 377) und in Crügers Prax. piet. mel. seit 1656 über. Vgl. Tucher, Schatz II. Nr. 229. — Als zweite Melodie geben Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 342. S. 294 aus Prax. piet. mel. 1666. Nr. 530 die folgende:





Eine Choralkantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" zum 25. Sonntag nach Trinitatis — 15. Nov. 1744 — von Seb. Bach, mit einem „durch die Kriegsereignisse von 1744 bestimmten Charakter" ist herausgegeben in der Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 116. Auch in der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" verwendet Bach die Weise des Gesius als Schlußchoral. Vgl. Spitta, Bach II. S. 249.

Du großer Schmerzensmann — Choral aus dem „Neu Leipziger Gesangbuch . . . Gesänge, Lateinische Hymni und Psalmen. Mit 4. 5. bis 6. Stimmen, deren Melodeyen Theils aus Johann Herman Scheins Kantional, und andern guten Autoribus zusammen getragen, theils aber selbsten komponiret; ꝛc. von Gottfried Vopelio. Leipz. 1682. gr. 8⁰. Er heißt:
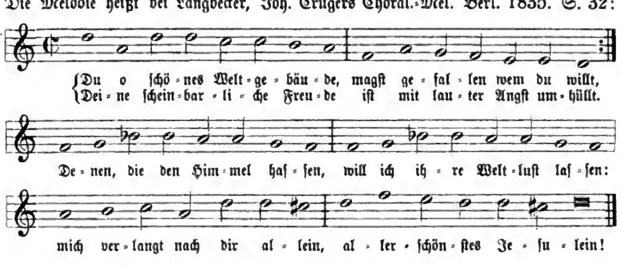


und ist, da das Lied, das bis jetzt zuerst bei Mart. Janus, Passionale Melicum. Görlitz 1663. S. 885 sich findet, mit dieser Melodie nicht früher versehen vorkömmt, wahrscheinlich von Vopelius (vgl. den Art.) „selbsten komponiret". Seb. Bach in einem schönen Choralsatz (vgl. bei Erk. Bachs mehrst. Choralges. II. Nr. 187) hat die Weise in gerader Taktart.

Du Hirte Israels, Kantate von Joh. Seb. Bach zum Sonntag Misericordias Domini; ihre Entstehung fällt in die Zeit von 1723—1727 und Spitta, Bach II. S. 249—250 nennt sie „ein kirchliches Pastoral, das Lieblichkeit und Ernst, Anmut und Tiefe in selten schöner Vereinigung zeigt"; der Schlußchoral ist „Allein Gott in der Höh sei Ehr" zur 1. Strophe des Liedes „Der Herr ist mein getreuer Hirt". Ausg. Bach-Ges. XXIII. Nr. 104.

Dulcian, Dolcian, Dolciano, eine Zungenstimme der Orgel, die nach einem alten Holzblasinstrument benannt ist, das im wesentlichen mit dem Fagott übereinkam und jetzt auch längst durch diesen verdrängt ist. Da man jedoch ehmals den Dulcian als „deutschen Fagott", der im Chorton stand, vom eigentlichen Fagott, der „französischer Fagott" (Basson) hieß und im Kammerton stand, unterschied (vgl. Fuhrmann im „Musik. Trichter", Kap. 10): so übertrug man diesen Unterschied auch auf die betreffenden Orgelregister, wo er freilich nicht immer beobachtet wurde. — Als Orgelstimme wurde der Dulcian von den alten Orgelbauern verschieden gebaut: „von etlichen — wie Prätorius, Synt. mus. II. S. 147 schreibt — oben zugedeckt, und durch etliche Löcherlein sein Resonanz unten an der einen Seite ausgelassen, welche in denen Regalwerken, so zu Wien in Österreich gemacht werden, zu finden. Etliche aber lassen es oben ganz offen, darum sie auch gleichwohl so stille nicht sein, und sich dem blasenden Instrument, welches mit diesem Namen genennet

wird, gleicharten; Dulcian ist nur 8'ton,[1]) gehöret auch billiger ins Pedal, dann zum Manual." Es war ein „gefüttert Schnarrwerk", weil man seine Kellen mit Leder überzog (in einzelnen Fällen auch von Holz machte), damit die aufschlagenden Zungen nicht „allzusehr rasseln" (Niedt, Handleitg. II. Kap. 10. S. 110) und hatte pyramidenförmige Körper von Holz, oder kegelförmige von Metall. In Deutschland hieß es auch Portone oder Portune, in England Korthol. — Der Dulcian der heutigen Orgelbauer gehört in die Familie der einschlagenden Zungenstimmen, hat lange, dünne und schmale Zungen, Körper von Holz, gewöhnlicher jedoch von Metall und fast ausnahmslos 16' Tongröße. Er unterscheidet sich vom Fagott in Hinsicht der Bauart nur wenig, erhält dagegen weichere Intonation als dieser. In großen Orgelwerken verwendet man ihn am liebsten in der Pianoabteilung des Pedals, als schwächstes Pedalrohrwerk (z. B. Ladegast, Schwerin; Leipzig, St. Nicolai, vgl. Maßmann, Orgelbauten. S. 68), seltener im Manual, wenn entweder der Fagott 16' auf einem der stärkeren Manuale schon verbraucht, oder fürs Pedal vorbehalten ist; so setzt ihn z. B. Reubke (Dom in Magdeburg) mit 16' ins dritte Manual.

Du, o schönes Weltgebäude, Choral von Johann Crüger, der sich zuerst in seinen „Geistl. Kirchenmelodyen". Berl. 1649. Nr. 116 (dem Chorbuch zur Prax. piet. mel. von 1648), und im Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 363 (vgl. Rambach, Anth. III. S. 74) findet, jedoch noch ohne urkundlich als sein Eigentum beglaubigt zu sein. Diese Beglaubigung erfolgt erst in der Prax. piet. mel. 1656. Nr. 317. S. 645, wo am Ende der Melodie die Namensschiffre „J. C." steht.[2]) Die Melodie heißt bei Langbecker, Joh. Crügers Choral.-Mel. Berl. 1835. S. 32:
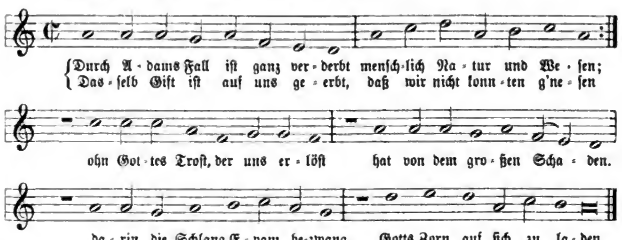


[1]) Doch führt Prätorius selbst S. 166 und 173 auch solche zu 16' an, die überhaupt von anfang an weit häufiger waren, als die 8'. Vgl. Adlung. Musik. Gelahrth. S. 413 bis 415 und Mus. mech. org. I. S. 90. 91. Doch ist möglich, daß Prätorius mit seinem „8'ton" auch nur die Korpuslänge meinte.

[2]) Vgl. Bode, Die Kirchenmelodien Johann Crügers, in Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 71 u. 75.

Seb. Bach verwendete sie mit der 6. Strophe des Liedes („Komm o Tod, du Schlafesbruder") als Schluß der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (vgl. den Art.).

Durch Adams Fall ist ganz verderbt, Choral. Das Lied Lazarus Spenglers erschien als eines der ersten der Reformationszeit in Joh. Walthers „Geystliche gesangk Buchleyn". Wittenberg 1524. Nr. XVI (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 71) mit zwei eigenen Weisen: einer aeolischen (mitgeteilt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 328. S. 181) und einer phrygischen, die aber beide nicht in den Kirchengebrauch übergiengen. Die dritte Melodie, die dem Liede noch jetzt eignet, erscheint mit demselben zuerst im Jos. Klugschen G.-B. 1535. Bl. 101 b; Ausg. 1543. Bl. 105 a; im Magdeb. G.-B. von Lotther 1540. Bl. 42 a, im Val. Babstschen G.-B. 1545. N. XLIII (daraus bei v. Tucher a. a. O. Nr. 329) u. a.: sie heißt bei Val. Schumann, G.-B. 1539:



Während bis vor kurzem über die Herkunft unsrer Choralmelodie nichts Näheres bekannt war, will jetzt F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 484—485 in derselben den Ton des einst so beliebten Liedes von der Schlacht bei Pavia 1525 entdeckt haben, der als die „Pavier Weiß", Paffier Weiß, im Ton der Schlacht vor Pauia, in der weiß wie die schlacht vor Pavia ꝛc." so vielfach über andern Liedern zitirt wird. Er schreibt hierüber: „Hatte ich schon lange die Choralweise: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" in dem Verdacht, daß sie, weil Alter und Versmaß zutreffen, der Pavierton sei, so konnte ich mich jedoch nicht für diese Annahme entscheiden. Doch endlich mußte mein Zweifel schwinden, meine Vermutung wurde zur Wahrheit, als ich folgendes las, was über einem Drucke zweier Lieder, gedr. um 1530, steht: „Ein news geystlich Lyed (O reicher Gott im throne). In dem Thon „Frölich so wil ich singen, mit Lust ein tageweys. Ein Lyed, von Adams fal. In einem newen thon, den man singet von der schlacht vor Pauia." Am Ende: Gedruckt bei Johann Stüchs. o. J. (c. 1530) Exemplar in Wien (s. Weller, Annalen. II. 204. Nr. 426). Da haben wir die nicht un-

wichtige Entdeckung: durch die Tonangabe ist sonnenklar gesagt, daß der Choral „Durch Adams Fall ꝛc." der Pavierton sei". — Zugleich weist Böhme die Annahme zurück, daß vielleicht eine der beiden Melodien, auf die ein Flieg. Bl. (Nürnberg 1534) unser Lied von Spengler verweist: „Nach Willen dein" und „Was wird es doch des Wunders noch", der Choral sei; beide haben, so wie sie ihm in Abschrift aus Oeglin 1512 Forster I. 43 und J. Ott 1534. Nr. 45 vorliegen, mit dem Choral nichts weiter gemeinsam, als das Versmaß. Schließlich meint er, da ebenso wenig anzunehmen sei, daß eine der beiden von Walther 1524 gebrachten Weisen der Pavierton sei, „der ja erst 1525 nach der Schlacht entstand und eine neue Weise war": könne kein Zweifel darüber mehr bestehen, daß der Pavierton uns im vorstehenden Choral: Durch Adams Fall ꝛc. erhalten ist." — Seb. Bach verwendet die Melodie als Schlußchoral der Cantate „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" (vgl. den Art.) mit der 7. Strophe des Liedes („Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund") als Textunterlage.

Durchstechen des Windes, ein technischer Ausdruck der Orgelbauer, mit dem jedes Verschleichen des Windes bezeichnet wird, durch das andre Pfeifen als die zur eben angeschlagenen Taste und den geöffneten Registern gehörigen leise angeblasen werden, so daß sie ein Summen oder Zischen hören lassen. — Der Grund dieses öfters sehr unangenehm bemerklichen Fehlers ist in der mangelhaften Ausarbeitung irgend eines Teiles der Windlade zu suchen. Ungenau eingefügte Cancellschiede, die den Übertritt des Windes in eine benachbarte Cancelle gestatten; ein Pfeifenstock, der sich geworfen hat, oder schlecht aufgeschraubt ist; oberflächliches Ausgießen der Windlade mit heißem Leim; locker gewordene, schlecht deckende Schleifen; mangelhaft schließende Hauptventile; Wurmlöcher in den Windladen alter Werke und dgl. sind die gewöhnlichsten Ursachen des Durchstechens. Unredliche Orgelbauer haben nun verschiedene Auskunftsmittel[1]) erdacht, durch welche sie das Durchstechen nicht sowohl beseitigen, als vielmehr möglichst verbergen wollen, und die alle dahin zielen, den falschen Wind so zu verteilen oder abzuleiten, daß er nicht mehr stark genug sei, eine Pfeife in merkbarerer Weise anzublasen. Einige dieser wenig reellen Auskunftsmittel mit zum Teil sonderbaren Namen sind: 1. Laufgräben, schmale Rinnen im Holz der Windlade, die den falschen Wind an der Pfeife, die er anblasen würde, vorbeileiten sollen; 2. die schwedischen Stiche oder Fliegenschnäpper, kleine Löcher, welche entweder in die Füße der Pfeifen, die der falsche Wind anblasen würde, oder die zu ihnen führenden Condukten gemacht werden, um den Wind abzuschwächen; 3. die spanischen Reiter, kreuzweise Einschnitte (XXX) mit der Säge unter

[1]) Schon der alte Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher 1511. Bl. XIX spricht von solchen „bösen fortelein" d. h. Vorteilen, Kniffen, nicht wie Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1869. Heft 5. 6. S. 107 erklärt: „Löchlein".

den Pfeifenstöcken oder in nicht belederte Parallelen, um den falschen Wind abzuleiten; 4. Frösche, Schnitte, Ritzen, d. h. Einschnitte in die Belederung einer Cancelle, die von einer benachbarten falschen Wind erhält, um diesen abzuschwächen; 5. der Kniff, das Eindrücken der Pfeife am Fußende, damit ein Teil des falschen Windes neben derselben entweichen könne. Auch das Erweitern des Aufschnittes an durchstechenden Pfeifen (wodurch natürlich Intonationsmängel entstehen), sowie das zu feste Aufschrauben des Pfeifenstocks (durch das die Bewegung der Registerzüge erschwert wird) sind Kunstgriffe, um das Durchstechen möglichst unbemerkbar zu machen. Auch die andern alten Orgelschriftsteller haben mit dem Durchstechen immer viel zu thun und stellen die Redlichkeit der damaligen Orgelbauer oft in ein sehr zweifelhaftes Licht. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 71—73. Ders. Musik. Gelahrth. S. 537—539. Werckmeister, Orgelprobe. Kap. 10. S. 22. 23. Ders. Org. Gruning rediv. § 21.

Du sollst Gott deinen Herrn lieben, Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach, in der die Melodie „Dies sind die heilgen zehn Gebot" tiefsinnig verwendet ist. Vgl. Spitta, Bach II. S. 261—263. Der Schlußchoral ist „Ach Gott vom Himmel sieh darein" mit dem Text „Du stellst mein Jesu selber dich". Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 77.

Du wahrer Gott und Davidssohn, Choralkantate auf den Sonntag Estomihi von Seb. Bach. Er schrieb dieselbe 1723 noch in Cöthen, nachdem er das Kantorat an St. Thomas in Leipzig bereits übernommen hatte, und in der Absicht, sie als sein Probestück in Leipzig aufzuführen. Doch legte er sie, als sie bis auf den Schlußchor fertig war, bei Seite und schrieb für den genannten Zweck die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe", während er diese an Estomihi 1724 aufführte. Sie „zeigt den Meister auf einer Höhe, an die er in keinem seiner früheren Werke hinanreicht" und ist merkwürdig durch die tief bedeutsame Verwendung der Choralmelodie „Christe du Lamm Gottes" als Mittel die „traurig-trostreiche Passionsstimmung" vorzubereiten. Vgl. Spitta, Bach II. S. 180—183. Ausg. Bach-Ges. V. 1. Nr. 23. (Vorr. von Rust das. S. XXI). —

E.

Ebeling, Johann Georg,[1]) einer der Sänger Paulus Gerhardts war um 1620 zu Lüneburg geboren. Über seine Jugendzeit, seine wissenschaftlichen und musikalischen

[1]) Fétis, Biogr. des mus. III. S. 103 macht aus Ebeling zwei Personen gleichen Namens und schreibt dem ersten Joh. G. Ebeling, den er Musikdirektor in Berlin und später Professor am Gymn. Karol. zu Nürnberg sein läßt, die 120 Mel. zu Gerhardts Liedern in der Nürnb. Ausgabe von Feuerlein (1682) zu, während er beim zweiten Joh. G. Ebeling die Biogr. des wirklichen Gerhardtsängers giebt und ihm einige andre Musikwerke zuteilt.

Studien, die er gründlich und mit Liebe betrieben zu haben scheint, ist nichts Näheres bekannt. Im Februar 1662 wurde er als unmittelbarer Nachfolger Johann Crügers Musikdirektor an der Nikolaikirche und Kantor und Schulkollege am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin und wendete nun eine rege Thätigkeit der Kirchenmusik zu, deren Verfall er in der Vorrede zu den Liedern Paul Gerhardts mit beredten Worten beklagt. Es entstand hier sein Hauptwerk, die 120 Tonsätze zu den genannten Liedern Gerhardts, der gleichzeitig mit ihm Diakonus an der Nikolaikirche war. Die erste Ausgabe dieses Werkes erschien in 10 Heften, deren jedes 12 Nummern („ein Duzet") enthielt, 1666 und 1667 zu Frankfurt a/O. und unmittelbar nach Vollendung dieser Heftausgabe in einer Gesamtausgabe unter dem Titel:

> „Paul Gerhardti Geistliche Andachten, bestehend in 120 Liedern, auf hoher und vornehmer Herren Anforderung in ein Buch gebracht, der göttlichen Majestät zuvörderst zu Ehren, dann auch der werten und bedrängten Christenheit zu Trost und einer jedweden gläubigen Seelen zu Vermehrung ihres Christentums. Also Duzendweise mit neuen sechsstimmigen (4 Vokal- und 2 Instrumentalstimmen) Melodeyen gezieret, herausgegeben und verlegt von Joh. Georg Ebeling, der Berlinischen Hauptkirchen Musikdirektor." Berlin bei Chr. Runge 1667. kl. Fol.[1]) —

Von den 120 Melodien sind alle, mit Ausnahme von sieben, Ebelings Eigentum, ebenso wie die Tonsätze, die für 4 Singstimmen und 2 Violinen geschrieben sind. 1668 verließ Ebeling seine Stellung in Berlin, um einem Rufe als Professor der griechischen Sprache und Dichtkunst am Gymnasium zu Stettin zu folgen, womit er zugleich das Amt eines Kantors und Musikdirektors verband. Er starb zu Stettin 1676 (im gleichen Jahre wie Paul Gerhardt). — Er erweist sich in seinem Hauptwerke als begabter Erfinder origineller Melodien, die wohl geeignet sind, das Wort des Dichters zum Gesang zu erheben; sie sind zwar schon in neuer Tonalität gedacht, bewahren aber ihrer größeren Hälfte nach mehr oder weniger deutlich die rhythmische Gestalt des alten Volksliedes. Den Tonsatz Ebelings stellt v. Winterfeld trotz mancher unreinen und fehlerhaften Stellen, in Bezug auf klangvolle und belebte Entfaltung der Melodie über den Crügerschen, während seine Instrumentalbegleitung der Crügers an Geschick der Behandlung und fließender Führung der Stimmen ziemlich nachsteht. — Von seinen Melodien haben sich im Kirchengebrauch erhalten:

1. Warum sollt ich mich denn grämen (vgl. den Art.).
2. Schwing dich auf zu deinem Gott (vgl. den Art.).
3. Die güldne Sonne voll Freud und Wonne (vgl. den Art.).

[1]) Die weiteren Ausgaben des Werkes sind: Oktavausg. Stettin 1669, als „Evangel. Lustgarten" 2c. 1670 u. 1671 neu gedruckt. Sämtliche 120 Melodien wurden in „Geistliche Wasserquelle" Berl. 1672 — von Förtsch aufgenommen. Dritte Ausg. nach Ebelings Tod von dem Prediger Conr. Feuerlein zu Nürnb. 1683. — Die Stettiner Ausg. erschien neu Eisleben 1700 — und nach dieser noch eine Augsburger Ausg. von 1703 — mit Vorrede des dortigen Pastors Dr. Joh. Phil. Treuner.

4. Nicht so traurig, nicht so sehr (vgl. den Art.).[1])
außerdem ist noch zu beachten die Weise:
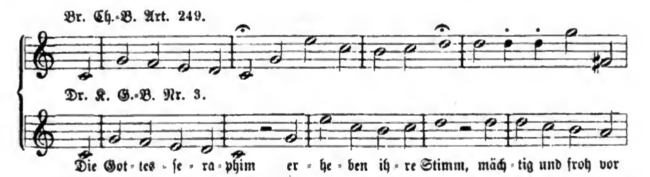
5. Der Tag mit seinem Lichte. 1666. III. Dutzend (bei Layriz. Kern III. Nr. 408 abgedruckt), weil aus ihr „ohne Zweifel" (Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222) die Herrnhuter Melodie „O gesegnetes Regieren" (vgl. den Art. „O du Liebe meiner Liebe") herausgebildet wurde. Auch die Melodie „Mein Herzens-Jesu meine Lust" ist (nach Faißt, a. a. O.) „vielleicht durch eine Ebelingsche Weise hervorgerufen und auf deren Grundlage von Peter Sohr ausgestaltet worden" (vgl. den Art. „Mein Herzens-Jesu meine Lust").

Ebeling, Ernst, ein Schüler L. Erks, A. W. Bachs und Rungenhagens in Berlin, war bis 1858 Musiklehrer am Seminar zu Franzburg in Pommern, dann in Neuzelle, wo er am 3. Januar 1879 im Alter von 54 Jahren starb. Außer verschiedenen anderen Elementarwerken für den Musikunterricht veröffentlichte er:
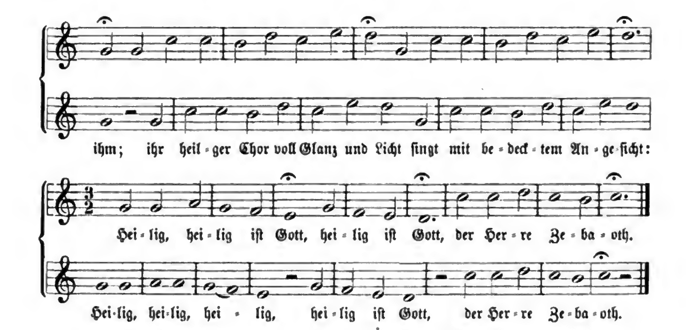
„Die erste Schule des Orgelspielers". Berlin, Trautwein.

und arbeitete an Erks Choralbuch mit, wie auf dessen Titel bemerkt ist.

Eberhard, Karl Otto, ein um den Kirchengesang der Brüdergemeinde verdienter Mann, der am 31. August 1711 zu Steinau im Hanauischen geboren war. Von seinem Vater, dem dortigen Schulmeister und Organisten erhielt er den ersten musikalischen Unterricht und besuchte dann bis 1731 die lateinische Schule zu Schlüchtern. Nachher war er um 1737 Lehrer zu Ortenburg, trat jedoch am 28. Mai 1740 zur Brüdergemeinde über und wirkte von 1642 an in deren Auftrag als Prediger und Lehrer an der Gemeindeanstalt zu Lindheim. Durch Kränklichkeit genötigt, gab er 1756 dies Amt auf und ging nach Herrnhut, wo er am 16. Dezember 1757 starb. Er war Mitarbeiter an dem handschriftlichen Ch.-B. der Brüdergemeine, ohne daß jedoch der Anteil, den er daran hat, bestimmt bezeichnet wäre; nur die Melodie zu Mel.-Art 249 „Die Gottes-Seraphim erheben ihre Stimm", ist als sein Eigentum sicher, und aus einem von ihm komponierten Chorgesang für das Michaelisfest entnommen. Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 613. Sie ging mit einigen Änderungen in das Drei Kant. G.-B. Nr. 3 (vgl. Szadrowsky, Ch.-B. 1873. Einl. S. IX) über, und heißt:



[1]) Im Original herausgegeben bei Langbecker, Leben und Lieder P. Gerhardts. Berl. 1841. Taf. I. III. V. VI. und Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 70—72 der Notenbeil.



Eberhardt, Franz Joseph, neben Engler, Röder, Wagner, Meinert, Sterzing, Silbermann, Hildebrand u. a. einer der tüchtigsten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, dessen Blütezeit um 1750 fällt. Er war aus Sprottau gebürtig und hatte seine Werkstätte in Breslau, wo er außer anderen die folgenden bedeutenderen Werke baute:

1750 die Orgel der Kirche zu Sprottau mit 40 Stn. auf 3 Man. u. Ped. 4 Bälge; auf derselben eine künstliche Uhr.

1752 die Orgel im Dom zu Breslau mit 35 Stn. 2 Man. Ped., lange Oktav.

1752 die Orgel bei den Franziskanern zu Breslau. 15 Stn.

1754 die Orgel bei den Franziskanern zu Neyß. 18 Stn. 2 Man. u. Ped. 3 Bälge.

1756 die Orgel zu Wartha mit 50 Stn. auf 3 Man. und Ped.

Eberlin, Johann Ernst, Hoforganist des Fürst-Erzbischofs von Salzburg, ist hier seiner trefflichen, auch in der evangelischen Kirche vielgebrauchten Orgelstücke wegen aufzuführen. Er war am 27. März 1702 zu Jettingen bei Günzburg in Baiern geboren und starb zu Salzburg am 21. Januar 1762.[1]) Seine Stelle in Salzburg nahm er mindestens seit 1727 ein, dem Jahre, in welchem er sich zu Seekirchen am Wallersee bei Salzburg verheiratete. Über sein früheres Leben und seine musikalischen Studien ist nichts bekannt, auch über die Anzahl der von ihm geschaffenen Musikwerke sind wir nur mangelhaft unterrichtet; er hat sehr viel ge-

[1]) Diese Daten hat C. F. Pohl aus officiellen Quellen geschöpft und erstmals mitgeteilt bei Grove, Dict. of Music. 1878. I. S. 479—480; die seitherigen Angaben sämtlicher Lexikas (auch noch die Reißmanns Hand-Lex. 1882. S. 123) sind daher falsch. Der eigentliche Name des Mannes ist nach C. F. Pohls Forschungen, vgl. Allg. deutsche Biogr. IX. S. 794 nicht Eberlin, sondern Eberle.

schrieben, so daß ihn Marpurg, Kritische Beiträge 1757. Bd. III. Stück 3. S. 183 an Fruchtbarkeit mit Scarlatti und Telemann vergleicht. Von seinen Orgelwerken, von denen eine Fuge sogar als Seb. Bach angehörend in die Ausg. von Griepenkerl, Leipzig, Peters. Bd. IX. Nr. 13 kam, nennen wir:
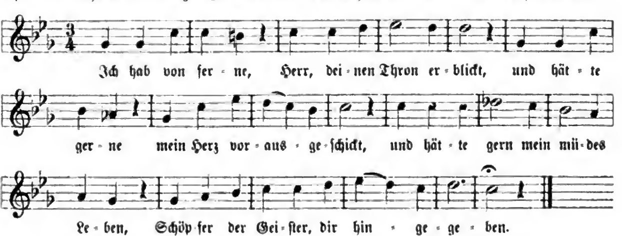
9 Toccates et Fugues, 2 Hefte. Mainz, Schott. — 115 Versetten und Cadenzen. Heft 1. München, Falter. — 65 Vor- und Nachspiele, Versetten und Fughetten. Heft 2. das. — Toccata und Fuga A-moll. Erf., Körner. — Toccata und Fuga G-moll. das. — Toccata und Fuga G-dur. Orgelvirtuos. Nr. 103. 192. 253. — 18 Toccaten und Fugen bei Commer, Mus. sacr. Bd. I. S. 30—58. — 2 Orgelstücke bei Riegel, Praxis organoedi. I. 1869. Nr. 10. 66. —

Ebrard, Dr. August, reformierter Theologe, geboren am 18. Januar 1813 zu Erlangen. Er studierte an der dortigen Universität, sowie in Berlin Theologie, wurde 1844 Professor an der Universität Zürich, 1846 in Erlangen, 1853 Konsistorialrat zu Speyer, wo er hauptsächlich die Bearbeitung des neuen Pfälzischen G.-B. und Ch.-B. von 1859 veranlaßte, aber infolge des darüber entstandenen heftigen Streites 1861 weichen und nach Erlangen zurückkehren mußte, wo er seitdem wieder an der Universität wirkt. — E. hat sich nicht nur als theologischer Schriftsteller und als Dichter (auch geistlicher Lieder) in hervorragender Weise bethätigt, er ist auch Musiker und schrieb als solcher ein Werk über musikalische Akustik, gab auch eine Bearbeitung der Psalmen unter dem Titel:

Ausgewählte Psalmen Davids nach Goudimels Weisen deutsch bearbeitet und mit dem vierstimmigen Satze herausgegeben. Erlangen 1852, Enke. 76 S. gr. 8.

heraus.

Im Pfälzischen G.-B. Nr. 769. S. 627 findet sich folgende von ihm 1857 erfundene Choralmelodie zu Hermes Lied: „Ich hab von ferne" (Nun preiset alle):



Eccard, Johann, ein bedeutender Tonsetzer evangelischer Kirchenmusik, war 1553 zu Mühlhausen in Thüringen geboren und erhielt daselbst auch seine erste musikalische Bildung und zwar, wie man als sehr nahe liegend annehmen darf, von

dem Kantor und Organisten Joachim von Burck (vgl. den Art.) an der dortigen Hauptkirche zu Sankt Blasien. 1571 kam er dann nach München zu dem „weltberufenen" Meister Orlandus Lassus, dessen „Fundamentaldiscipul" in der Tonkunst er bis Ostern 1574 war und mit dem er während dieser Zeit auch eine Reise nach Paris gemacht haben soll. Nach beendigten Studien kehrte er nach Mühlhausen zurück und veröffentlichte noch im Jahr 1574 sein erstes musikalisches Werk, 20 Tonsätze zu den „Odae sacrae" Ludwig Helmbolds, die ganz in der Weise seines Meisters im seitherigen Motettenstyl, ohne besonderes Hervortretenlassen der Melodie geschrieben sind und von denen später 18 Nummern in das gemeinschaftlich mit Joachim von Burck herausgegebene Liederwerk übergingen, das unter dem Titel: „Vierzig teutsche geistliche Liedlein Mag. Ludwig Helmboldi" 1599 zu Mühlhausen erschien. Noch ein weiteres Werk dieses Dichters, die „Crepundia sacra" Mühlhausen 1577, schmückte er in Gemeinschaft mit Joachim von Burck und Johann Heermann mit 3 vierstimmigen Gesängen seiner Komposition, in denen die ihm später eigene Weise des Tonsatzes bereits mehr hervorzutreten beginnt. 1578 finden wir Eccard als „Musikus" im Dienste des Grafen Jakob Fugger zu Augsburg, der ihm wahrscheinlich auch die Mittel zu einer Studienreise nach Venedig gewährte, wo Männer wie Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Zarlino u. a. wirkten und lehrten und Schüler anzogen. Als „Musikus" Fuggers gab E. 1578 ein weiteres Werk „Newe teutzsche Liedlein mit Vieren und Fünff Stimmen ganz lieblich zu singen und auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen," heraus, 24 geistliche und weltliche Tonsätze im Motettenstyl und mit reicher Harmonie. 1579 folgte er einer Berufung des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach, der seit 1578 für den kranken Herzog Albert Friedrich von Preußen dessen Herzogtum verwaltete, nach Königsberg, wo er 1581 zum Vicekapellmeister — von da an nennt er sich kurfürstl. Vice-Kapellmeister in Preußen" und behält diesen Titel bis 1603 bei; vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 230 — ernannt wurde, noch einige kleinere Werke herausgab (4 Tonsätze in Burcks „Dreißig geistl. Lieder auff die Fest" 1585 — „Newe Lieder mit 5 und 4 Stimmen". Königsb. 1589 — „Odae sacrae L. Helmboldii de quibusdam creatoris operibus." Mühlhausen 1596) und 1586 von seinem Fürsten den Auftrag erhielt, die Melodien der in Preußen gebräuchlichsten Kirchenlieder mit fünfstimmigen Tonsätzen zu versehen. In Ausführung dieses Auftrages entstand nun zunächst das erste der beiden Werke, welche ihm vorzugsweise seine bedeutende Stellung unter den Tonsetzern der evangelischen Kirche errangen, die „Geistlichen Lieder auf den Choral", fünfstimmige Tonsätze über Gemeindelieder, welche in 2 Teilen 1597 zu Königsberg erschienen. Das zweite folgte schon im nächsten Jahre: „Festlieder", 5—8stimmige Tonsätze mit selbst erfundenen Melodien. Königsberg 1598. — Nach dem Tode des seitherigen Kapellmeisters Theodor Riccius, rückte E. 1694 in dessen Stelle als erster Kapellmeister vor, — von 1604 an nennt er sich „Fürstl. Durchlaucht in Preußen

Kapellmeister"; vgl. Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. — und als solchen berief ihn dann der seit 1603 das Herzogtum Preußen administrirende Kurfürst Joachim Friedrich von Brandenburg, samt seinen „besten Knaben, Diskantisten, Diskantgeigern und Zinkenbläsern" 1607 nach Berlin, wo er zugleich sollte „raten helfen, wie das Kapelwesen allhier wiederum etwas in Ordnung zu bringen"; am 4. Juli 1608 erhielt er die förmliche Bestallung als kurfürstlicher Kapellmeister zu Berlin — doch scheint er wirklich und endgiltig erst 1609 oder 1610 dahin übergesiedelt zu sein, da 1609 noch ein Werk von ihm in Königsberg gedruckt wurde; vgl. Monatsh. a. a. O. In Berlin starb er dann nach nur dreijähriger Wirksamkeit im Jahr 1611, erst 59 Jahre alt. — v. Winterfeld hat das Verdienst, Eccard als Kirchentonsetzer gleichsam entdeckt zu haben; er war es aber auch, der in einseitiger Parteinahme für diese seine Entdeckung und überdies von der romantisch-katholisierenden Anschauung ausgehend, daß neben dem Choral nur der reine a cappella-Gesang, die unbegleitete Chormusik die einzig wahre und berechtigte Kirchenmusik auch der evangelischen Kirche sei, den Meister auf eine Höhe stellte und ihm eine Bedeutung beilegte, in der er alle seine Vorgänger und Nachfolger auf dem Gebiete des evangelischen Kirchentonsatzes weit überragen und seine bezügliche Arbeit den Gipfelpunkt dieser Kunstgattung darstellen würde. Das Schlagwort von der „Verschmelzung des Kunstgesanges mit dem Gemeindegesang", die Eccard vollständig erreicht haben soll, ist v. Winterfeld lange nachgesprochen und nachgeschrieben worden und erst die neuere Zeit hat die Bedeutung unsres Tonsetzers auf ihr richtiges Maß zurückgeführt und in ihm „ein zwar liebenswürdiges und zartes, aber engbegrenztes Talent" erkannt. — Was zunächst seine „Geistlichen Lieder auf den Choral" betrifft, so spricht er zwar in der Vorrede davon, „die Melodien in eine solche Harmonie zu bringen, daß der Choral, wie er an sich selbst gehet (d. h. die Melodie) in der Oberstimme deutlich gehört werde und die christliche Gemein denselben zugleich mit einstimmen und singen könne" — andrerseits aber legt er ebensoviel und vielleicht noch größeren Nachdruck darauf, daß die Gemeinde, „die gewöhnliche Kirchenmelodey aus dem Diskant wohl und verständlich hören und bei sich selbst, nach ihrer Andacht singende, imitieren könne" und empfiehlt dem Kantor „einen feinen langsamen Takt, daß der gemeine Mann die gewöhnlichen Melodeyen desto eigentlicher hören und er mit seiner Kantorey um so besser und leichter wird fortkommen können." Es bleibt darnach zweifelhaft, wie Eccard die Sache eigentlich gemeint und was ihm als Ziel vorgeschwebt hat. Und wenn man auch annehmen will und kann, daß eine Verschmelzung des Gemeinde- und Chorgesanges wirklich in seiner Absicht gelegen habe, daß ferner die Gemeinden Ostpreußens sich schwerlich begnügt haben werden, die ihnen aus dem Chor entgegenklingenden Gemeindeweisen nur im Herzen mitzusingen, und daß endlich ein vorsichtiges Einstimmen der Gemeinde in die Melodie des Chordiskantes der Wirkung des Ganzen nirgends merklichen Eintrag gethan haben dürfte: so wird doch auch der Ansicht die Berechtigung nicht abzusprechen sein, die

diese Tonsätze als reine Chorgesangswerke betrachtet wissen, sie lieber ohne die Beigabe eines mehrhundertstimmigen Unisonos aus allen möglichen Registern des Organs hören möchte, als Chorgesänge, die in ihrer der Gemeinde faßlichsten Weise dieser immerhin einen Genuß zu gewähren geeignet sind, der ihr nicht vorenthalten werden soll. Um in Ausführung des ihm gewordenen Auftrages Chorsätze über die landesüblichen Choralmelodien zu schaffen, brachte Eccard einerseits aus des Orlandus Lassus Schule den älteren kontrapunktischen Stil mit, der die Stimmen ohne besondere Rücksichtnahme auf eine gegebene Melodie als Hauptstimme, frei und gleichberechtigt behandelte: andrerseits traf er die neue Weise der Verlegung der Melodie in die Oberstimme und damit die Hervorhebung derselben als herrschende Stimme bereits mehr oder weniger bräuchlich an. Der alten Weise durfte er, wenn er anders dem Sinne seines Auftraggebers gerecht werden wollte, nicht folgen, und in der neuen fand er nur erst wenige Versuche der einfachsten und unter der Hand des Praktikers und Dilettanten rauhesten Form des Tonsatzes im Kontrapunktus nota contra notam, aber — wie er selbst sagt — noch „kein Kantional, darin nach musikalischer Art was anmutiges und der Kunst gemäßes enthalten wäre." — So kam er auf den vermittelnden Standpunkt, der eben seine Eigentümlichkeit, seine Stärke, aber zugleich auch seine Schwäche, ausmachte. An den Gemeindegesang anknüpfend, stellte er die Melodie in den Vordergrund seiner Tonsätze, indem er sie in der kirchlich gebräuchlichen Form streng festhielt und überdies ihre Zeilenabsätze durch Pausen kennzeichnete; zugleich aber suchte er auch die Selbständigkeit der begleitenden Stimmen dadurch zu wahren, daß er dem Baß einen in möglichst naheliegenden natürlichen Modulationen sich bewegenden Gang gab und die Mittelstimmen in freierer und bewegterer Weise führte. Zu den besten und gelungensten dieser Choralsätze sind zu zählen:

Nun komm der Heiden Heiland. I. Nr. 1.
Gelobet seist du Jesu Christ. I. Nr. 3.
O Lamm Gottes unschuldig. I. Nr. 13.
Aus tiefer Not schrei ich zu dir. II. Nr. 8.
Es ist das Heil uns kommen her. II. Nr. 9.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt. II. Nr. 10.
Herr Christ der einig Gott's Sohn. II. Nr. 11.
Nun freut euch lieben Christen g'mein. II. Nr. 14.
Nun lob mein Seel den Herren. II. Nr. 15.
Ach Gott vom Himmel sieh darein. II. Nr. 20.
Ein feste Burg ist unser Gott. II. Nr. 22.
Es woll uns Gott genädig sein. II. Nr. 23.
Ich dank dir lieber Herre. II. Nr. 28.
Was mein Gott will, das gscheh allzeit. Winterfeld I. S. 136.

Schon ein Jahr nach den Geistlichen Liedern 1598 erschien das zweite Hauptwerk Eccards, die „Festlieder", eine ihm eigene Form des kirchlichen Chorgesang-

stückes, die eine Mittelgattung zwischen Motette und Lied darstellt. Die Festlieder unterscheiden sich von den Geistlichen Liedern „durch eine größere Mannigfaltigkeit der Form, zum Teil auch reichere Tonmittel: neben den fünfstimmigen Sätzen erscheinen auch sechsstimmige und achtstimmige: die Melodie ist überall von der Erfindung des Meisters und erreicht allerdings nicht den Charakter der alten Kirchenweise an specifischer Schwere, wirkt aber mit der Führung der begleitenden Stimmen noch weit konzentrischer zusammen, weil sie ihr durchaus konform gehalten ist. Diese Festgesänge ergeben also eine Erweiterung des protestantischen Gemeindesanges durch freie Chorvorträge, gewissermaßen einen Übergang des Choralsatzes zum Motett, zum geistlichen Madrigal: zwar dergestalt, daß die Gemeinde immer noch nicht nur hörend, sondern auch einstimmend der Melodie zu folgen vermöchte, wäre nur letztere ihr hinlänglich bekannt. Es ist nicht sowohl die Melodik, als vielmehr die Struktur des Tonsatzes, die in einzelnen doppelchörigen Stücken die Teilnahme der Gemeinde nicht füglich zuläßt. Immerhin bleiben beide Arbeiten gleichartig genug, um sie allenfalls unter einem Gesichtspunkt zu betrachten, die Festlieder, in ihrer Mehrzahl wenigstens, als einen möglichen Gemeindegesang, die geistlichen Lieder hingegen durchaus und ganz beliebig auch als reine Chorsätze." Vgl. Teschner. Vorr. S. V. Im richtigen Gefühle seiner Stärke wie seiner Schwäche hat sich Eccard auf die Behandlung des geistlichen Liedes beschränkt, ohne nochmals zu der breiteren Form der Motette, die er früher im Anschluß an seinen Meister Orlandus Lassus ebenfalls bearbeitet hatte, zurückzukehren. „Als tiefsinnigen Kontrapunktisten zeigt er sich nirgend, doch überall und auch im Vielstimmigen als höchst angenehmen Melodiker. Die Mittel zu leicht ins Gehör fallender sangbarer Stimmführung besaß er in weitem Umfange: den Wohlklang setzt er nicht nur nirgends aus den Augen, sondern er erhebt ihn vielmehr häufig zu außerordentlicher Schönheit, Fülle und Rundung. Alles bei ihm ist hell, durchsichtig, leicht und gewandt in der Form, dabei immer würdig. Seine Harmonie ist von ganz tadelloser Reinheit und, bei aller Einheit mit dem Grundton, doch immer reich und fließend; fast jede altertümliche Herbigkeit und Härte ist verschwunden — freilich auch ein großer Teil jener charaktervollen Kraft, welche Haßler und manche seiner weniger glatt und gerundet erscheinenden früheren Zeitgenossen offenbaren. So hat Eccard zwar die Harmonie mit neuen Wendungen bereichert, die Form geglättet, die Stimmführung geschmeidiger gemacht: alles in allem genommen aber können seine Werke das Höchste doch nur für den sein, der reine Schönheit der Kunstempfindung und Gestaltung für das Höchste anzusehen vermag; auch auf die fernere Entwicklung der Vokalformen vermochten sie einen merklichen Einfluß nicht zu üben. Das Festlied, als diejenige Form, in welcher Eccards Schaffen gipfelt, kann weder an gewichtiger Breite noch an kontrapunktischer Kunst der Motette, den Psalmen, kunstreichen Choralsätzen, Meßgesängen rc. früherer und gleichzeitiger italienischer und deutscher Meister sich zur Seite stellen." Vgl. v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 199. 200.

1. Geistliche Lieder auff den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünffstimmig gesetzt. 2 Teile. Königsberg bei Georg Osterberger 1597. 55 Tonsätze. — Nach der Königsberger Originalausgabe neu herausgegeben von G. W. Teschner. Leipzig 1860, Breitk. u. Härtel. Part. u. Stn. Teil I. VIII u. 49 S. 23 Tonsätze. Teil II. 59 S. 30 Tonsätze. — Der Herausgeber hat „die Originalität der Eccardschen Komposition mit aller Sorgfalt gewahrt und namentlich die Übertragung dergestalt einzurichten versucht, daß das Original nicht wohl als irgend wie oder irgend wo entstellt erscheinen kann." Vorr. S. VII. — Über die von Stobäus verunstaltete Ausg. von 1634. Vgl. den Art. „Joh. Stobäus". — 2. Festlieder durchs gantze Jahr mit fünf, sechs und acht Stimmen. 2 Teile. Königsberg 1598. 27 Stücke. — Eine zweite Ausgabe unter dem Titel „Preußische Festlieder durchs gantze Jahr. I. Teil. Elbing bei Bodenhausen 1642. II. Teil. Königsberg bei Joh. Reußner 1644. — gab Joh. Stobäus heraus und fügte 34 eigene Tonsätze bei. — Nach dieser Ausg. neu herausgegeben von G. W. Teschner, Leipzig 1858, Breitk. u. Härtel. Fol. Teil I. 67 S. 26 Stücke. Teil II. 95 S. 35 Stücke. Part. u. Stn. — Aus diesen beiden Werken sind folgende Melodien in den Gemeindegesang übergegangen:[1])

1. Gar lustig jubilieren (urspr. Freut euch, ihr Christen alle"). Festlieder II. 8. Winterfeld II. 223. Reinhard-Jensen. Ch.-B. 1828. Nr. 9.
2. Herr Jesu Christ wahr Mensch u. Gott. Geistl. Lieder I. 12. Winterfeld I. 125. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Nr. 165.
3. Die Propheten haben prophezeit. Eccard, Stobäus. Geistl. Lieder. 1634. Nr. 14. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Anh. Nr. 11.
4. Weil unser Trost Herr Jesu Christ. Festlieder II. Nr. 5. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Anh. Nr. 17.
5. Der heilig Geist vom Himmel kam. Festlieder II. Nr. 10. Winterfeld I. 148. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Anh. Nr. 25.
6. Aus Lieb läßt Gott der Christenheit. Festlieder II. Nr. 21. Winterfeld I. 149. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Anh. Nr. 30.
7. Nachdem die Sonn beschlossen. Festlieder I. Nr. 15. Reinhard-Jensen. Ch.-B. Anh. Nr. 31.
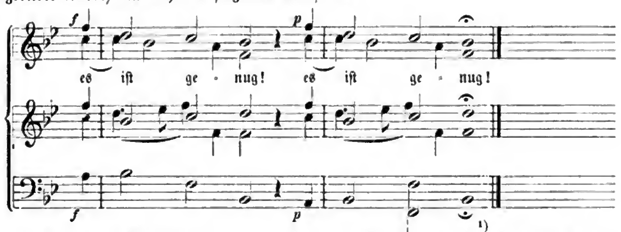
Ferner aus „Crepundia sacra". 1577:

8. Ihr Alten pflegt zu sagen. Winterfeld I. 104. Aus „Dreißig geisteiche Lieder auf die Fest" 1585 (von Joach. u. Burck).
9. Zu dieser österlichen Zeit. Winterfeld I. 105.
10. O Freude über Freud. Festlieder I. 18. Winterfeld I. 143. —

Echo, Wiederhall, im Sinne der leisen Wiederholung melodischer Teile namentlich am Schlusse von Tonstücken, um die Täuschung, als werde eine solche melodische Phrase aus weiter Ferne beantwortet, hervorzurufen, findet sich auch im geistlichen Kunstgesange und der Orgelmusik namentlich des späteren 17. Jahrhunderts als

[1]) Vgl. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 433—496. Ders. Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 57—78. Ob sie alle auch Eccard als Erfinder zugehören, wie v. Winterfeld will, ist noch nicht zweifellos festgestellt.

äußeres Effektmittel in oft wenig geschmackvoller Weise da und dort verwendet. Lieder mit Echo oder Wiederholungen einzelner Wörter führt Döring, Choralkunde S. 141 f. einige an und bemerkt dazu ganz richtig, daß Wiederholungen wie . . . „daß du gestorben — „„storben““ — bist“ —, „o mein Herr Jesu — „„Jesu““ — Christ“ — wohl von musikalischer Seite ausgegangen seien. Joh. Rud Ahle wendet z. B. am Schlusse seines Tonsatzes zu „Es ist genug“ (woraus später ein Choral — vgl. den Art. — gebildet wurde) ein Echo in folgender Weise an:



und es liegt die Annahme nahe, daß auch die Einrichtung des Echowerkes (vgl. den Art.) auf diese Manier der Tonsetzer zurückzuführen sein dürfte.

Echowerk, Fernwerk, in größeren Orgeln eine besondere Abteilung, die aus einer im Verhältnis zur Größe des ganzen Werkes stehenden Anzahl von sanft intonierten Stimmen besteht, möglichst entfernt vom Prospekt im Hintergrund aufgestellt — daher Fernwerk — und in einen Kasten, den Echokasten,[2]) eingeschlossen ist. Dadurch wird der Ton so gedämpft, daß er wie ein Echo aus der Ferne zu kommen scheint. Um zugleich ein Crescendo und Decrescendo mit dem Echowerk hervorbringen zu können, werden die Wände und der Deckel des Kastens beweglich gemacht, so daß sie als Thüren, Jalousien u. s. w. beliebig geöffnet oder geschlossen werden können; vgl. die Art. Thürschweller, Jalousieschweller, Dachschweller. Diese Thüren, Jalousien 2c. stehen mittelst einer Leitung, die neuerdings häufig mit pneumatischem Hebel versehen wird, mit dem im Bereich des Organisten liegenden Crescendo-zug, Crescendo-tritt, Schweller in Verbindung, durch den dieser während des Spiels den Echokasten öffnen oder schließen und dadurch den Ton modificieren kann. — Die Anzahl der Stimmen, welche in großen Orgelwerken in das besondere Echowerk, das auf dem IV. Man. gespielt wird, gesetzt werden, ist sehr verschieden,

[1]) Noch bis gegen die Mitte des 18. Jahrh. kommt das Spiel mit dem Echo in den G.-BB. der Pietisten vor. Vgl. z. B. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 551. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. S. 147.

[2]) Den Echokasten hat Henry Willis in London — Orgel der Georges-Hall in Liverpool — auch mit doppelten Wänden hergestellt und deren Zwischenräume mit feinem Sägmehl ausgefüllt.

am meisten haben die Engländer in ihrer „Swell-Organ", weniger die Franzosen auf ihrem „Klavier recitatif" oder „Echo expressif", am vorteilhaftesten für rein künstlerische Wirkung disponieren wohl die Deutschen.[1]) — Um auch auf kleineren Orgeln ein Echowerk zu haben, wird das III. oder II. Manual entweder ganz zu einem solchen eingerichtet oder es werden Teile derselben abgezweigt und in den Echokasten gestellt,[2]) oder endlich wird nur ein einzelnes Register (Cornett d'Echo, Physharmonica) dazu benützt.

Edenhofer, Ludwig, ein fleißiger Orgelbauer zu Regen im bairischen Wald, wo er sein Geschäft 1852 gründete, nachdem er sich in den Werkstätten von Zimmermann in München und Ullmann in Wien im Orgelbau ausgebildet hatte. Er hat seitdem 106 neue Orgeln mit 6—26 klingenden Stimmen erbaut und 289 Reparaturbauten jeden Umfangs ausgeführt. Von seinen Werken, in denen er Schleif- und Kegelladen anwendet, stehen 6 im südlichen Rußland, 7 in Österreich und die übrigen in Baiern; es wird denselben ein voller und edler Ton nachgerühmt.

Eggert, Franz, einer der geistig regsamsten Orgelbauer der Gegenwart, der in seinem Wirkungskreis mit gründlichster Sachkenntnis für die Verbreitung der Kegellade eintritt. In der von ihm erfundenen Heberlade[3]) hat er, falls sie sich erprobt, der Kegellade eine Verbesserung zur Seite gestellt, die von wesentlicher Bedeutung zu werden verspricht, wenn er sie selbst zunächst auch nur bescheiden „eine Änderung" nennt. — Am 9. März 1849 zu Paderborn geboren, trat Franz E., nachdem er mehrere Gymnasialklassen absolviert hatte, im 14. Lebensjahre in das Orgel- und Pianofortebau-Geschäft seines Vaters (geb. 1808) als Lehrling ein und blieb in demselben bis 1868, um sich dann noch während 6 Jahren in einigen der bedeutendsten Orgelbauwerkstätten, wie bei Sonreck in Köln, Förster in Lich, Weigle in Stuttgart (3 Jahre als erster Gehülfe), Steinmeyer u. Comp. in Öttingen und Ladegast in Weißenfels in seiner Kunst weiter auszubilden. 1874 übernahm er das vom Vater errichtete Orgelbaugeschäft in Paderborn selbständig und hat in demselben bis heute 20 neue Werke zur vollsten Zufriedenheit der Sachverständigen fertig gestellt. — Die größeren dieser Werke sind:

1. Die Orgel der Neuwerkkirche zu Goslar. 1878. 20 kl. Stn. — 2. Die Orgel der Frankenbergkirche zu Goslar. 1880. 24 kl. Stn. — 3. Die Orgel

[1]) Bei 100 kl. Stn. setzen z. B. Willis (Liverpool) 24, Walcker (Ulm) 16, Cavaillé-Coll (Saint-Sulpice, Paris) 22 Stn., bei 84 kl. Stn. Ladegast (Nicolai. Leipzig) 13, Walcker (Boston) 18; bei 60 kl. Stn. Schulze (Bremen, Dom) 13, Buchholz (Berlin, St. Petri) 8 Stn. in den Echokasten.

[2]) So setzt z. B. Haas — Münsterorgel in Basel, mit 60 kl. Stn. auf das III. Man. 14 Stn., nimmt 4 Stimmen (Flauto trav. 8', Still. Ged. 8' Vox humana 8' u. Flûte d'amour 4') davon, setzt sie in den Echokasten und macht sie auf einem beigegebenen IV. Manual allein spielbar.

[3]) Über die Heberlade vgl. man Näheres nach Eggerts eigenen Mitteilungen. Urania Nr. 5. S 66—69 in Art. „Kegellade".

zu Meschede. 1881. 21 kl. Stn. — 4. Die Orgel der Pfarrkirche zu Dortmund. 1882. 36 kl. St. — 5. Die Orgel zu Brilon. 1883. 31 kl. Stn. — 6. Die Orgel zu Arnsberg. 1884. 27 kl. Stn. —

Egli, (Eglin, Eglinus, Iconius), Dr. Raphael, „Diener der Kirche zu Zürich", war am 6. Januar 1559 zu Frauenfeld im schweizerischen Kanton Thurgau geboren und auf der Schule zu Cleven, sowie auf den Universitäten zu Genf und Basel gebildet worden. Bis 1586 lebte er als „lateinischer Schulmeister" zu Sondrio (Sonders) im Veltlin, richtete darauf das Gymnasium zu Winterthur ein und kam 1588 nach Zürich, wo er 1592 Professor für neutestamentliche Exegese und Diakonus an der Münsterkirche wurde. 1606 ging er als Professor der Theologie und Prediger an der Schloßkirche nach Marburg, wo er nach 14jähriger Wirksamkeit am 20. August 1622 starb. — E. gab auf Grundlage eines Basler G.-B. von 1581 und des Konstanzer G.-Bs. von Zwick unter dem Titel:

„Kirchengesang der gemeinen und gebräuchlichen Psalmen, Festgesänge und geistlichen Liedern nach der deutschen Melodey für die Kirchen zu Zürich beisamen gedrucket." Zürich, bei Joh. Wolff 1599.

der Zürcher Kirche ein G.-B. mit 37 Psalmen, 28 Festliedern, 81 andern geistlichen Gesängen und 14 Hausgesängen nebst einstimmigen Melodien und durch dieses Buch, sowie durch eine Eingabe an den Rat von Zürich vom 25. Januar 1598, in der er vorstellte, daß der Kirchengesang als „ein fürnehmes Stück des öffentlichen Gottesdienstes dringend nothwendig und wünschbar sey", hat er sich das Verdienst erworben, den kirchlichen Gemeindegesang in Zürich eingeführt zu haben. Seine Eingabe erwirkte einen Beschluß des Rates, nach welchem Sonntags und Dienstags vor und nach der Predigt gesungen und die Schüler zur Unterstützung des Gesanges an die Kirchen der Stadt verteilt werden sollen. Vgl. Weber, Der Kirchengesang Zürichs. 1866. S. 26—30.

Egli, Heinrich, Musiklehrer in Zürich, der sich durch eine Anzahl neugeschaffener Melodien und durch deren klare, auf den vierstimmigen Gemeindegesang ohne stützende Instrumente berechnete Harmonisierung, ein bleibendes Verdienst um den Kirchengesang des Kantons Zürich und der ganzen Ostschweiz erworben hat. Er war am 4. März 1742 zu Seegräben im Kanton Zürich geboren und erregte durch sein musikalisches Talent frühzeitig die Aufmerksamkeit Johann Schmidlins (vgl. den Art.), der demselben die erste Pflege angedeihen ließ und ihn dann nach Zürich schickte, wo er sorgsamen Unterricht und volle Gelegenheit zur Ausbildung erhielt. In Zürich, wo er als Musiklehrer blieb, erschienen von 1780 an auch seine geistlichen und weltlichen Gesänge,[1]) die allgemeine Verbreitung erlangten, da sie aus dem Volksgemüte heraus

[1]) Ein Verzeichnis von 22 seiner gedruckten Gesangswerke giebt G. Becker, La Musique en Suisse, 1874. S. 120—123.

und mit offenem Sinn für dessen Wesen und Bedürfnisse geschaffen sind. E. starb am 19. Dezember 1810. — Er hat in Gemeinschaft mit dem Pfarrer Däniker in Wallisellen (nachmals Prof. in Zürich) den musikalischen Teil des Zürcher G.-B. von 1787 besorgt und demselben über 30 von ihm erfundene Melodien beigegeben, bei denen freilich seine Autorschaft durch keinerlei äußere Bezeichnung festgestellt ist und daher nur aus inneren Gründen angenommen werden kann. — Folgende seiner Melodien finden sich noch im Gesang der deutsch-schweizerischen Kirche im Gebrauch und in den G.-B.-B. der Kantone Zürich, Basel, Schaffhausen, dem Drei Kant. G.-B. u. a. aufgezeichnet; wir zählen dieselben nach Szadrowsky, Ch.-B. Frauenfeld 1873 auf:

Nr. 10. Herr unser Gott, dich loben wir. C-dur c e d c g a g e.
„ 12. Ich singe dir mit Herz und Mund. A-dur a a gis a h cis cis h.
„ 16. Nun danket alle Gott. C-dur c c g a h c.
„ 28. Du Vater deiner Menschenkinder. Es-dur b g f es f as as g f.
„ 29. Für unsre Brüder beten wir. C-dur c g e a a g d e.
„ 33. Mein Gebet steigt täglich zu dir. D-dur d cis d a h e d cis d.
„ 35. Noch nie hast du dein Wort gebrochen. C-dur g c h a a g f e d.
„ 63. Dies ist der Tag, den Gott gemacht. C-dur g c h c a g f e.
„ 67. Jesus ist gekommen. C-dur e d c h a g.
„ 77. Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben. Es-dur b b as g g b as g es.
„ 84. Laß deinen Geist mich stets, 2c. F-dur ff g a c d c b a g a.
„ 92. So ruhest du, o meine Ruh. Es-dur es g f es es as g f.
„ 100. Jesus lebt mit ihm auch ich. B-dur b a b b c a b.
„ 106. Frohlock, mein Herz, weil Jesus Christ. D-dur d a a fis a h a fis.
„ 137. Dein Wort, o Herr, ist milder Tau. G-dur g h a g g c h a.
„ 145. Erhör, o Gott, das heiße Flehn. As-dur as es es e b as b c.
„ 146. Ewig, Ewig bin ich dein. F-dur f f e a b g a.
„ 270. Mein erst Gefühl sei Preis und Dank. G-dur g g a h d d c h.[1])
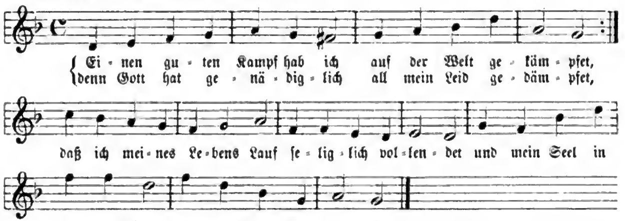
Eifert, Adam, ein strebsamer thüringischer Orgelbauer der Gegenwart ist am 2. April 1841 zu Grebenau in Oberhessen geboren. Er erlernte den Orgelbau 1858—1861 bei W. Bernhard zu Romrod in Hessen und bildete sich dann als Arbeiter in den Werkstätten von Rud. Ibach in Barmen und Martin in Riga weiter aus; später wurde er Geschäftsführer bei Aug. Witzmann zu Stadt-Ilm in Thüringen, mit dem er sich 1867 associierte. 1871 etablierte sich E. auf eigene Rechnung und hat seitdem im ganzen 35 Orgelwerke verschiedener Größe erbaut,

[1]) Dagegen ist nach Heinr. Weber bei Szadrowsky a. a. O. S. IX. „Gott ist mein Lied" d a a fis nicht von ihm, obwohl die Melodie ihm vielfach noch zugeschrieben wird; z. B. bei Koch, K.-L. VI. S. 538.
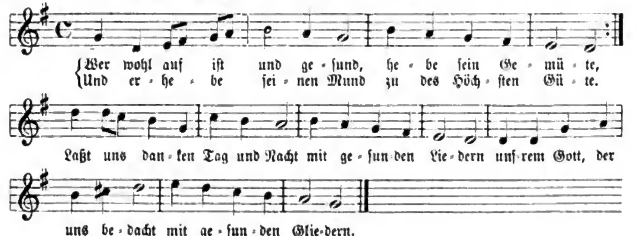
denen solide Arbeit, künstlerisch treffliche Intonation, sowie verständnisvolle Verwendung der Errungenschaften der neueren Orgelbaukunst nachgerühmt werden. — Von seinen größeren Werken sind zu nennen:

2 Orgeln zu je 22 kl. Stn. auf 2 Man. u. Ped. zu Erfurt (Martini- und Schottenkirche) 1872; eine ebenso große zu Bad Sulza 1874; — Orgel mit 32 kl. Stn. zu Großmonra 1878; — Orgel zu Neumark bei Weimar mit 20 kl. Stn. 1879; — Orgel zu Hardisleben mit 23 kl. Stn. 1880 u. a.
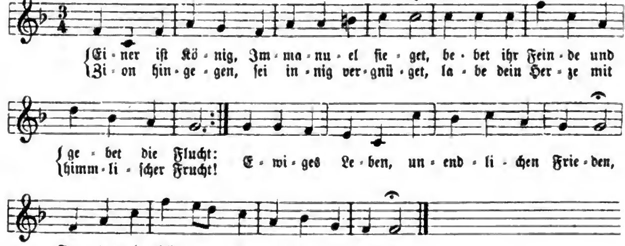
Einen guten Kampf hab ich, Choral von Heinrich Albert, der zuerst in dessen „Arien ꝛc. Erster Teil. Königsberg 1638 erscheint. Er steht dort als Nr. 3 mit der Überschrift: „Non certamina segnes aspiciunt, sed qui pugnant meruere coronas. Als mein wehrter Freund Johann Ernst Adersbach die Welt gesegnet, vnd in Gott entschlaffen, den 1. Tag des Wintermonats im 1632. Jahre." Die gebräuchliche Form der Melodie ist:



Die folgende Parallelmelodie, die in ihren Grundlagen auf das altkirchliche „Patris sapientia, veritas divina" aus dem 14. oder 15. Jahrhundert (G.-B. der Böhm. Br. 1531 und 1544) zurückzuführen ist, erhielt ihre jetzige Ausbildung unter Zuhilfenahme einer Melodie bei König, Harm. Liederschatz 1738 und einer solchen bei Balth. Reimann, Sammlg. alter und neuer Mel. 1747, erst spät, so daß sie erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zunächst handschriftlich bekannt wurde. Bei Schicht, Allg. Ch.-B. 1819. Nr. 916 heißt sie:



Einer ist König, Immanuel sieget, Choral, der nach dem Zeugnis Joh. Chr. Kuhnaus, Ch.-B. 1786. S. 230 von J. G. Hille, Kantor und Schulkollege in Glaucha vor Halle 1739 komponiert wurde und im Wernigerödischen G.-B. 7. Ausg. 1746. Nr. 483. S. 480 erstmals gedruckt erscheint. Er heißt:
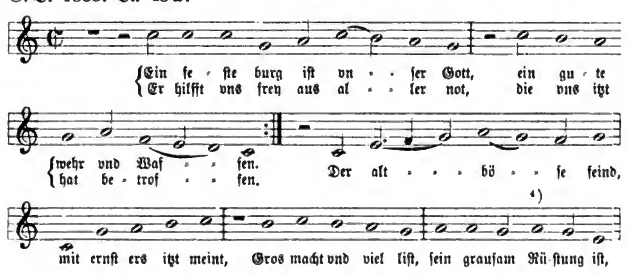


Ein feste Burg ist unser Gott, der Lutherchoral, das Schutz- und Trutzlied der deutschen evangelischen Kirche, dessen Melodie mit dem Liede nicht nur so sehr „aus Einem Gusse" ist und so ganz „dieselbe Zuversicht und Kühnheit des Glaubens atmet", daß eine getrennte Autorschaft für beide ganz unannehmbar ist: das vielmehr „Luther in Person, den leibhaften Luther darstellt, wie ihn Poesie und Musik nur einmal zur Darstellung gebracht haben, so daß diese Künste fast immer nur auf Nachbildungen desselben sich gewiesen sehen, wo sie die Reformation feiern wollen."[1]) Mit ruhiger Sicherheit darf daher trotz aller neueren Einwendungen die längst zur Tradition gewordene Annahme festgehalten werden: Luther habe beide, Lied und Melodie, miteinander erfunden und gesungen. Während man früher der Meinung war, daß der Reformator sein Lied 1521 auf dem Wege nach Worms zu Oppenheim gedichtet habe, dann allgemein angenommen wurde, es sei während des Reichstags zu Augsburg 1530 auf der Koburg entstanden, und endlich ein neuerer Forscher zu erweisen gesucht hat, daß der 1. November 1527 als „Geburtstag" desselben anzusehen sei: ist jetzt festgestellt, daß es frühestens im Jahr 1529 vorhanden war.[2]) — Die bislang älteste Quelle der Melodie würde, falls die Jahreszahl 1530 auf demselben richtig ist, der von Otto Kade 1871 her-

[1]) Vgl. H. Holtzmann, Martin Luther. Deutsche Rundschau. 1883. X. Heft 2. Nov. S. 184.

[2]) Die erste Annahme gründete sich auf die bekannten Worte in dem Brief an Spalatin; vgl. Fischer, K.-L. Lex. I. S. 155. Die zweite vertrat Rambach, Über Luthers Verdienste ꝛc. Hamb. 1813. S. 108 f., vgl. dagegen Geffken, Die Hamb. niedersächs. G.-B.-B. 1857. S. 239. und Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 109. Das letztgenannte Datum versuchte Dr. C. Fr. Th. Schneider, Luthers geistl. Lieder. 1856. Einl. S. XXXIII—LIII zu erweisen, wurde aber von Wackernagel, K.-L. III. Vorr. S. XX. Geffken u. A. widerlegt.

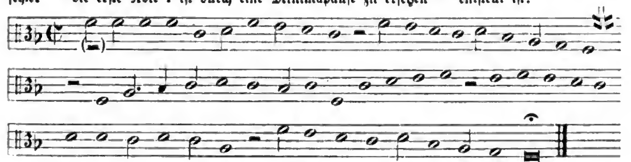
ausgegebene handschriftliche „Lutherkodex" sein;[1]) daß sie schon 1529 gedruckt vorhanden war,[2]) ist noch nicht absolut sicher festgestellt, und so bleiben bis auf Weiteres die ersten gedruckten Quellen: das Erfurter G.-B. von Andreas Rauscher 1531 und „Kirchengesenge mit vil schönen Psalmen vnnd Melodey gantz geendert vnnd gemert" 1531, am Ende: „Gedruckt zu Nurenberg durch Jobst Gutknecht." Bl. 67a. Nr. 54.[3]) Auf diesen Quellen fußend glaubt Kade, es „unterliege wohl keinem Zweifel, daß der Geburtstag der Melodie, über welcher zur Zeit immer noch ein gewisses Dunkel schwebt, in den Ausgang des Jahres 1529 oder spätestens in den Anfang des Jahres 1530 gesetzt werden müsse." Sie heißt im Jos. Klugschen G.-B. 1535. Bl. 45a:
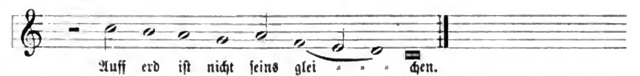


[1]) Von Otto Kade unter dem Titel: „Ein feste burk ist vnser Got. Der neuaufgefundene Luther-Codex vom Jahr 1530." Dresden 1871 herausgegeben. Doch bleibt nach Wackernagels Meinung die Ächtheit dieser Reliquie vorerst noch zweifelhaft. Vgl. Allg. ev.-luth. Kirchenzeitg. 1870. S. 905 ff. u. S. 947.

[2]) Nach Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 109 auf einem Einzeldruck der Kunigund Hergotin zu Nürnberg, bei dem jedoch das Jahr des Erscheinens nicht sicher ist, sowie im Klugschen G.-B. von 1529, dessen Existenz zwar ziemlich sicher, dessen Wiederauffindung aber bis zur Stunde noch nicht gelungen ist. Vgl. Wackernagel, a. a. O. S. 108—109; ders. Luthers geistl. Lieder. 1848. S. 155.

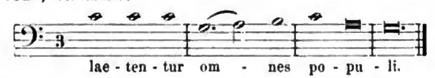
[3]) Diese Aufzeichnung der Melodie, als eine der ältesten, mag nach Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 128 hier stehen, obwohl sie gleich am Anfang durch einen offenbaren Druckfehler — die erste Note f ist durch eine Minimapause zu ersetzen — entstellt ist:
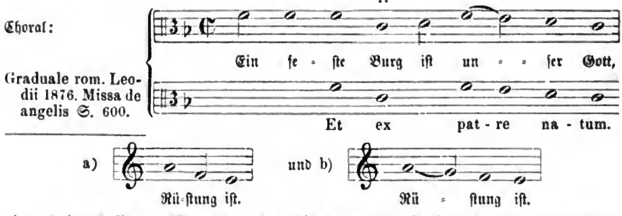


[4]) Dies ist die ursprüngliche Lesart der Stelle; doch tauchen frühe schon zwei andre auf, welche diese nach und nach verdrängt haben:



und findet sich von da ab in allen folgenden Gesangbüchern der Reformationszeit: bei Val. Schumann, G.-B. 1539, im Magdeb. G.-B. 1540. Bl. 22a, bei Jos. Klug, G.-B. 1543. Bl. 57. Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 24 u. s. w. — Die neuere und neueste hymnologische Forschung hat einige Stellen in andern Gesangswerken aus der Entstehungszeit der Luthermelodie, sowie in älteren gregorianischen Gesängen aufgefunden, die merkwürdige Parallelen zu derselben bilden: so z. B. die Melodie des 77. Psalms in den niederländischen Souterliedekens von 1540, oder eine Stelle in der Baßstimme einer lateinischen Motette in Joh. Walthers Chor.-G.-B. von 1524, die lautet:



und also der ersten Zeile unsrer Melodie völlig gleichkommt.[1]) Ein katholischer Forscher hat in leicht begreiflicher Absicht gar darzuthun gesucht, Luther habe die einzelnen Stücke seiner Melodie aus drei Messen des Graduale romanum zusammengestoppelt und mosaikartig aneinander geklebt, und die folgende Zusammenstellung in Noten soll dies beweisen:

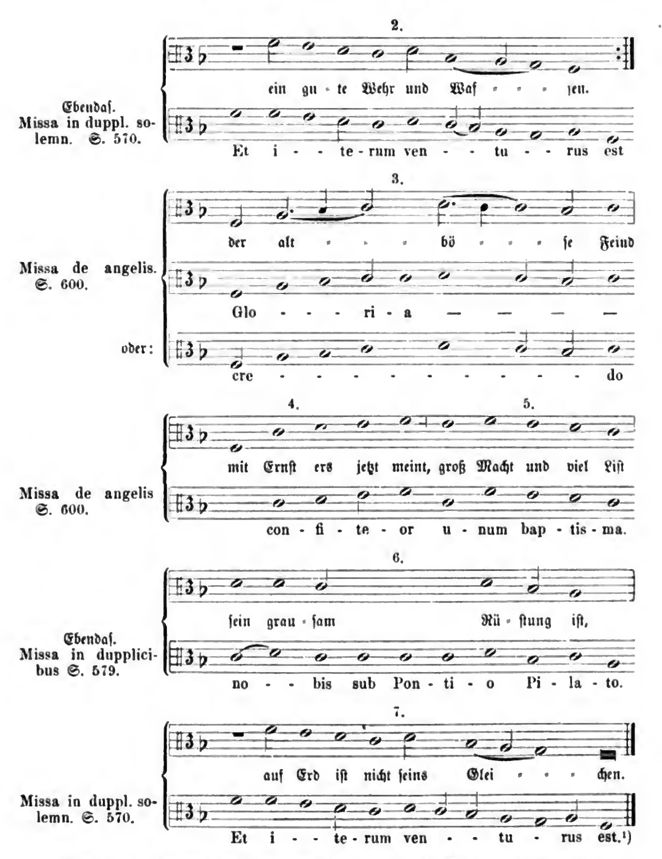


a) z. B. im G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. La, dann bei Sigm. Hemmel 1569. Wolfg. Ammon 1578 u. A., besonders auch bei den Harmonisten, bis sie besonders durch Crügers G.-B.-B. allgemeine kirchliche Geltung erlangte. b) schon in einem Tonsatz des Lupus Hellingk bei Georg Rhaw 1544. Nr. LXIII., dann bei Calvisius 1597 ff., Vulpius 1604 ff., Bodenschatz 1608 u. A.; letztere auch mit Modifikationen:



c) bei Joh. Eccard 1597 (vgl. Ausg. von Teschner. II. Nr. 22. S. 43), d) bei Hans Leo Haßler 1608, vgl. Bode in den Monatsh. a. a. O. S. 226—227.

[1]) Vgl. Fried. Fielitz, „Volksweise und Gemeindeweise", Euterpe 1878. S. 103. Die angeführte Stelle findet sich in Walthers Chor.-G.-B. 1524. Nr. 41. Deus misereatur. Sec. Pars. Ausg. von Kade in den Publikationen der Gesellsch. für Musikforschg. B. VII. 1878. S. 98. Zeile 4. Takt 5—8 der Baßstimme.
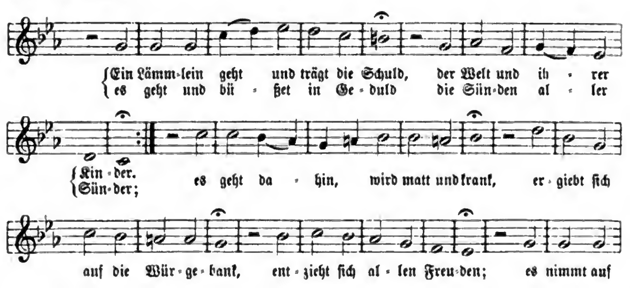


Dem etwas entgegen halten zu wollen, wäre eitles Bemühen und auch anderwärts hätte man ruhig zugeben können, daß der Reformator etwa Motive des gre-
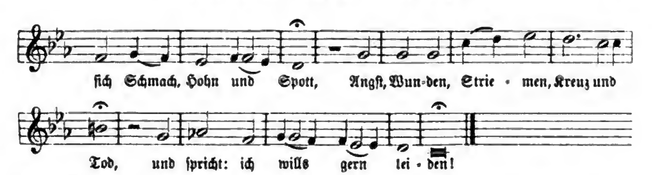
[1]) Vgl. W. Bäumker, in den Monatsh. für Musikgesch. 1880. Nr. 10. Ders. Zur Gesch. der Tonkunst 1881. S. 147: „Das sogenannte Reformationslied enthält in noch auffallenderer Weise (als „Jesaia dem Propheten") nur Melodien aus dem Gloria und Credo im V. Ton."

gorianischen Gesanges benützt, ohne den Nachweis versuchen zu müssen, daß er diese Motive wenigstens nicht bloß abgeschrieben habe.[1]) Jeder deutsche evangelische Christ fühlt es im Innersten, so oft er das Lutherlied mitsingt, daß dasselbe aus der Tiefe deutschen Volksgeistes entsprungen ist und demselben ureigentümlich angehört, und daß es nur in Luthers Munde das werden konnte, was es ist: das Schutz- und Trutzlied der evangelischen Kirche. — Seb. Bach hat das Lied und seine Melodie in der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" zum Reformationsfeste 1730 — nicht 1717, wie v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 328 meint — behandelt. Er benützte dabei ein früheres Werk („Alles, was aus Gott geboren" von 1715), zu dem er zwei Choralchöre (Nr. 1 u. 5) über die 1. und 3. Strophe des Lutherliedes neu komponierte, von denen Spitta, Bach II. S. 300 sagt: „Der kühne, urkräftige Geist, der die deutsche Reformation ins Leben rief und in Bachs Kunst noch mit voller Stärke weiter wirkte, hat nie einen künstlerischen Ausdruck gefunden, welcher auch nur von ferne an diese beiden kolossalen Gestalten heranreicht." — Ausgaben der Kantate: Breitkopf u. Härtel, um 1822 (vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. III. S. 229 ff.); dies. 1883 (zur Lutherfeier); Bach — Ges. XVIII. Nr. 80. Kl.-A. Leipz. Peters.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. Diesem Liede Paul Gerhardts ist jetzt allgemein die Weise „An Wasserflüssen Babylon" (Vgl. den Art.) zugeeignet. Eine eigene Melodie für dasselbe erfand Joh. Georg Ebeling, allein sie ist nicht in den Kirchengebrauch gekommen; Winterfeld. Ev. K.-G. II. Nr. 70, teilt sie mit. Dagegen hat das Lied in der evang. Kirche Württembergs eine eigene Weise erhalten, die bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 21. (Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 186) lautet:
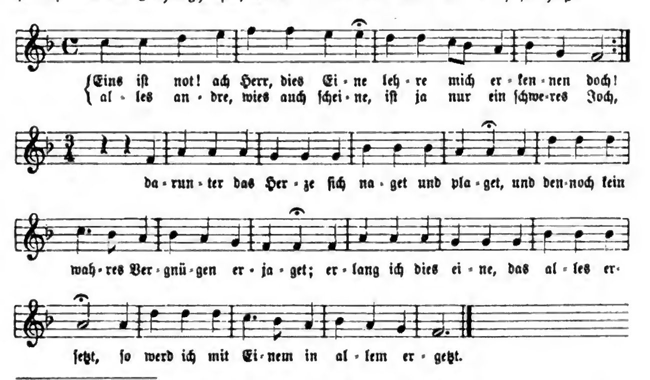


[1]) Vgl. Köstlin, „Luther als Vater des evang. Kirchengesangs" in der Sammlung musik. Vorträge. III. Nr. 34. S. 313—315, sowie die allgemeinen bezüglichen Bemerkungen bei Kraußold, Handb. für den Kirchen- und Choralgesang 1855. S. 58—66.



Sie stammt aus Joh. Georg Störls „Schlag-, Gesang- und Noten-Buch". Stuttg. 1710 und ist wahrscheinlich von diesem komponiert. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 223.

Eins ist not! ach Herr, dies Eine, Choral, dessen Melodie aus zwei verschiedenen Quellen geflossen ist.[1]) Der zweite Teil findet sich als Schluß einer im übrigen ganz andern Melodie bei Joh. Flitner, Suscitabulum musicum 1661 und könnte von diesem erfunden sein; vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221. Für den ersten Teil sind Joachim Neanders Bundeslieder 1680. S. 190 die Quelle, wo die Melodie zu dem Liede „Großer Prophete, mein Herze begehret", verwendet ist. In ihrer gegenwärtigen Form und Verwendung zu „Eins ist Not" erscheint sie erstmals bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 325. S. 503; sie heißt:



[1]) J. Hoyer, Diakonus in Gerbstädt, in dem Aufsatz: „Einiges über die Umbildung weltlicher Volkslieder in geistliche Kirchenlieder, sowohl in Hinsicht auf den Text, als auch in Rücksicht auf die Melodie." Euterpe 1870. Nr. 1. 2. behauptet S. 25: „Zu dem Joh. Heinr. Schröderschen Jesusliede „Eins ist Not" wurde die Melodie eines Halleschen Studentenliedes benutzt." Diese Angabe acceptirt auch Köstlin, Luther als Vater des evang. Kirchengesangs. Samml. Musik. Vorträge. Nr. 34. 1881. S. 312.

Diese Melodie wird wegen ihres unkirchlichen zweiten Teiles von den neueren Hymnologen und Kirchenmusikern mehr oder weniger streng verurteilt, und Joh. Zahn macht (Euterpe 1871. S. 60 u. 61) den Vorschlag, dieselbe durch eine Melodie aus Schemellis Zeitzer G.-B. 1736. Nr. 112, die er Seb. Bach zuschreibt, zu ersetzen, da dieselbe zu einer wirklichen Kirchenweise sich bearbeiten ließe, und „dadurch unsers großen Tonsetzers Name auch in den evangelischen Choralbüchern ein Denkmal erhalten würde." Allein auch falls die von Zahn a. a. O. mitgeteilte Weise wirklich von Bach ist, so zeigt sie sich im zweiten Teile ziemlich ebenso tanzmäßig als die obige, dagegen weniger volkstümlich. Die einmal bekannte Weise läßt sich gewiß nicht mehr verdrängen; der Fehler liegt eben am Versmaß mit seinem Umspringen in den Daktylus und seiner Zeilenkonstruktion. Schon vor seiner jetzigen Melodie hatte das Lied eine solche in A-moll im Darmst. G.-B. 1698 und auch nachher wurden noch andre zu demselben versucht, so bei König, Harm. Liederschatz 1738, ferner bei David Müller, Ch.-B. 1754, aber keine derselben vermochte gegen die Freylinghausensche Weise aufzukommen. Vgl. Zahn, a. a. O. S. 60.

Ein ungefärbt Gemüte, Kantate von Seb. Bach auf den vierten Sonntag nach Trinitatis — wahrscheinlich 20. Juni 1723 — vgl. Spitta, Bach II. S. 188. Ausg.: Bach-Ges. V. 1. Nr. 24.

Eitner, Robert, verdienstvoller Forscher auf dem Felde der Musikgeschichte, ist am 22. Oktober 1832 zu Breslau geboren und daselbst unter der Leitung des Domkapellmeisters Brosig zum Musiker gebildet worden. 1853 ließ er sich als Musiklehrer in Berlin nieder, trat als Klavierspieler öffentlich auf und schrieb verschiedene größere und kleinere Kompositionen. Dann wandte er sich mehr und mehr musikgeschichtlichen Studien zu, schrieb 1867 ein in Holland preisgekröntes „Biographisch-bibliographisches Lexikon der holländischen Tonkünstler", veranlaßte 1868 die Gründung einer „Gesellschaft für Musikforschung" und redigiert seit 1869 die von derselben herausgegebenen „Monatshefte für Musikgeschichte" Eine 1863 in Berlin gegründete Lehranstalt für Klavierspiel hat er neuestens (1882) abgegeben um sich ganz musikgeschichtlichen Studien widmen zu können. — Die Resultate seiner Forschungen, die auch für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von großem Werte sind, hat E. außer in den „Monatsheften" (Jahrg. 1—14) bis jetzt in folgenden Werken niedergelegt:

1. Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke. Berl. 1871. Nachtrag dazu. 1877. — 2. Verzeichnisse der Werke Hans Leo Haßlers und Orlando Lassos. — 3. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877. IX u. 964 S. gr. 8°. — 4. in den bis jetzt erschienenen Bdn. der „Publikation älterer Musikwerke."

Eler, Franz (Franciscus Elerus) aus Uelzen („Ulysseus") soll schon von Dr. Bugenhagen zum ersten Kantor des Johanneums zu Hamburg und zum Kollegen

in Sekunda, wie auch zum Musikdirektor der Hauptkirchen vorgeschlagen und nicht lange nach 1529 erwählt worden sein. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte. S. 325. — Ihm folgte 1580 Eberhard Decker in diesem wichtigen Amte, das später Männer wie Thomas Selle, Telemann, C. Ph. Em. Bach u. a. bekleidet haben. Von Eler, der nach 1588 gestorben ist, erschien:

Cantica sacra, partim ex sacris literis desvmta partim ab orthodoxis patribvs et piis ecclesiae doctoribvs composita, et in vsvm ecclesiae jvventvtis scholasticae Hambvrgensis collecta, atqve ad dvodecim modos ex doctrina Glareani accommodata et edita ab Francisco Elero Vlysseo. Accesserunt in fine Psalmi Lutheri & aliorum ejus seculi Doctorum, itidem Modis applicati. Hamburgi excudebat Jacobus Wolff. Anno M. D. XIIC. (1588). Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 418. 419. — Im zweiten Teil dieses Buches mit dem besondern Titel „Psalmi D. Martini Lvtheri etc., Seite LXXXI findet sich die Melodie „Warum betrübst du dich mein Herz“ (Vgl. den Art.), für die dasselbe eine der ältesten Quellen ist.

-Ellig (von Elle) ist ein Ausdruck der alten Orgelbauer, der dasselbe bezeichnet wie das jetzige 2füßig: Principal (Oktave) 2′ hieß Principal ellig. In dieser Bedeutung gebraucht es Prätorius, Synt. mus. II. Organogr. und teilweise noch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 92 u. a. a. O.

Elliot, Thomas, ein namhafter englischer Orgelbauer; er war 1782 zu London geboren und erlernte seine Kunst in der Werkstätte des älteren Hill daselbst. Später associierte er sich mit dem jüngeren Hill in Firma „Elliot and Hill“, deren große Orgelwerke durch ihre prächtigen Grundstimmen (32 Füße), sowie durch dauerhafte, und durch die erste Anwendung des von Barker erfundenen pneumatischen Hebels leicht zu handhabende Mechanik sich auszeichneten. Eines der ersten Werke Elliots war die Renovation der um 1680 von dem deutschen Orgelbauer Schmidt („Father Smith“) erbauten Orgel in der königl. Kapelle zu Whitehall 1814. Andre große Werke der Firma Elliot and Hill sind: die Orgel der Kathedrale zu York, — 80 Stn. 3 Man. (zu 6 Oktaven) und Ped. (2 Oktaven), mit Principal 32′ (2′ Durchm.) Sacbut 32′, Bombarde 32′ (4′ Diagonale) und Subbaß 32′ (2½′ Diagonale); die Orgel der Christ-Church in London; der Kirche zu Creighton. 1840 trat Elliot vom Geschäft zurück. doch blüht dasselbe unter der Firma „Hill and Son“ (vgl. den Art.) noch jetzt.

Enckhausen, Heinrich, Schloßorganist in Hannover, ist am 28. August 1799 zu Celle geboren und erhielt von seinem Vater, der dort Stadtmusikus war, den ersten Musikunterricht. Weitere Studien namentlich im Klavierspiel machte er von 1826 an bei Aloys Schmitt in Berlin, mit dem er dann 1827 nach Hannover ging. Als Schmitt 1829 seine Stelle als Hoforganist niederlegte, folgte ihm E.

in derselben. Er hat außer einer großen Anzahl von Klavierwerken auch Orgel- und andre Kirchenstücke geschrieben, von denen hier zu nennen sind:

Op. 78. Um Gnade. Geb. für 4 Mstn. Hannover, Nagel. — Op. 85. Der 23. Psalm für 4 Mstn. das. — Op. 86. 2 geistl. Gesänge das. — Op. 40. Der 130. Psalm für 4 Mstn. das. — Op. 50. Der 100. Psalm für 4 Mstn. das. — Op. 59. 61. Religiöse Gesänge für Mstn. 2 Hefte das. — Op. 67. Responsorien zu Kollekten und Antiphonen das. — 30 Choräle für 4 Mstn. das. — 30 Choral-Melodien für den Schulgebr. zweist. gesetzt das. — Choral-Melodienbuch zum hannoverschen, lüneburgischen und hildesheimischen G.-B., nach dem früheren Böttnerschen Ch.-B. umgearbeitet und vermehrt, nebst einer Anweisung zum Altar- und dyadischen Gesange das. 1847. qu. 4°. — Choralmelodienbuch dazu das. 8°. — Op. 96. Motette für S. A. T. u. B. das. — Op. 87. Tonstücke für Orgel. 3 Hefte das. — Op. 91. 100 kleine Choral-Vorspiele zum Gebr. beim Gottesd. und zum Studium das. 4°. u. s. w.

Engel, David Hermann, Domorganist und Gesanglehrer am Gymnasium zu Merseburg, war am 22. Januar 1816 zu Neu-Ruppin geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem dortigen Organisten Wilke, den er schon im 15. Lebensjahr beim Orgelspiel im Gottesdienst vertreten konnte. Von 1835—1837 besuchte er die Musikschule Friedrich Schneiders in Dessau und machte dann bei Adolf Hesse in Breslau noch weitere Studien im Orgelspiel. 1841 ließ er sich als Musiklehrer in Berlin nieder, machte aber auch hier noch fortgesetzte Studien namentlich auf dem Gebiet alter Kirchenmusik und schrieb verschiedene Psalmen und andre Kirchenstücke für den Domchor. Seit 1848 lebte und wirkte er in Merseburg, wo er zunächst seine Fachkenntnisse im Orgelbau bei dem unter seiner Leitung 1854 bis 1855 ausgeführten, großartigen Bau der erneuerten Domorgel (81 kl. Stn. auf 5 Man. und 2 Ped.) in hervorragender Weise bethätigte, und dann unter Benützung dieses Werkes Orgelkonzerte ins Leben rief, die namentlich in den Kreisen der neudeutschen Schule einen Ruf erlangten, denen aber von andrer Seite her auch der Tadel mangelnder Kirchlichkeit und künstlerischer Stilgemäßheit nicht erspart geblieben ist. E. starb am 3. Mai 1877 zu Merseburg, eine bedeutende Anzahl von Kompositionen aller Art hinterlassend, von denen hier die für die Kirche bestimmten aufzuführen sind. —

Op. 2. 6 Orgelstücke. Bresl. Weinhold. — Doppelfuge C-dur. Erf., Körner. — Postludium G-moll. das. — Op. 10. Choralbuch mit Zwischenspielen für Kirche und Haus. I. Teil 1846. II. Teil 1861. Berlin, Bote u. B. — Op. 11. Der 81. Psalm für gem. Chor. das. — Op. 13. Orgelstücke für den gottesdienstl. Gebr. 1. Heft. Erf., Körner. — Op. 15. 10 Orgelstücke, das. — Op. 16. Fantasie und Fuge G-moll für Orgel. — Op. 17. 25 leichte Präludien für Org. das. Op. 18. Der 19. Psalm für gem. Chor. Berlin, Bote u. B. — Einleitung und Fuge E-moll für Org. Erf., Körner. — Op. 24. Zur häuslichen Erbauung. 30 geistl. Melodien von J.

W. Franck, eingerichtet. Leipzig, Breitk. u. H. — Op. 26. Zionsharfe. Geistl. Lieder von H. Elmenhorst mit neuen Melodien von G. Böhm, J. W. Franck u. P. L. Wockenfuß. Neu bearb. Leipz., Kahnt. — Op. 37. Weihnachtshymnen für gem. Chor. Leipz., Kistner. — Op. 43. 18 Festmotetten nach Worten der heil. Schrift für gem. Chor. Leipz., Merseb. — Op. 44, Op. 70. Orgelstücke. Heft 1. 2. im „Album für Orgelspieler". Leipz., Kahnt. — Op. 49. Einleitung und Doppelfuge A-moll für Org. — Op. 54. 24 Kasualmotetten. 4 Hefte. Leipz., Merseb. — Op. 56. 33 Chöre und Motetten für gem. Chor. 4 Hefte. Leipz., Kistner. — Op. 81. Grabgesänge. 15 Mchöre. Schleusingen, Glaser. — Beitrag zur Geschichte des Orgelbauwesens. Erf., Körner 1855. 8°.

Engelhardt, Heinrich, königl. Seminarmusiklehrer zu Soest, der sich um die Pflege der Musik in Kirchen und Schulen der dortigen Gegend große Verdienste erworben hat und deshalb von dem Oberkonsistorialrat Natorp sehr geachtet wurde. Er stammte aus einem Dorfe in der Nähe von Nordhausen und starb im 64. Jahr seines Alters am 6. Dezember 1857. Vgl. Erk. Euterpe 1862. S. 174. — Von ihm erschienen:

Op. 1. 30 Orgelpräludien für Anfänger. Minden, Eßmann. — Op. 2. 12 Orgelstücke. Erfurt, Meyer. — 16 leichte und kurze Chorges. und 8 Kirchenchoräle für Schulen (1. Heft der 4st. Ges.). Soest, Nasse. — 20 leichte und kurze Chorges. u. 12 Kirchenchoräle für Schulen. (2. Heft der 4st. Ges.) Das. — 16 Grabgesänge für 3 Kinderstimmen. Das.

Engelzug — hieß ein Registerzug in alten Orgeln, der eine Mechanik in Bewegung setzte, durch die an der Front des Orgelgehäuses angebrachte Engelsfiguren, die mit blinden Posaunen oder Pauken ausgerüstet waren, in Thätigkeit gebracht wurden, so daß dieselben entweder die Posaunen an den Mund setzten, oder die Manipulation des Paukenschlagens ausführten. Jetzt sind diese Überbleibsel der Zopfzeit meist, wenn auch noch nicht überall verschwunden. (Vgl. die Art. „Blind", „Prospekt" u. s. w.)

Engler, Michael, einer der namhaftesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, geboren am 6. September 1688 zu Brieg in Schlesien. Er errichtete seine Werkstätte 1722 zu Breslau und baute bis an seinen Tod, der am 15. Januar 1760 erfolgte, an 30 größere und kleinere Orgelwerke, von denen folgende die bedeutendsten sind:

1. Die Orgel der Nikolaikirche zu Brieg mit 56 Stn. 3 Man. u. Ped. (26 blinde u. 2812 kl. Pfeifen, deren größte 1 Ctr. 28 Pfd. wog, 7 Bälge; sie kostete 32000 Gulden C. M.) 1724—1730;[1] 2. Die berühmte Orgel

[1] Vgl. über dieses Orgelwerk und seine 1866—1867 von dem Orgelbauer G. Riemer in Brieg ausgeführte Erneuerung das umfassende Gutachten des Orgelbaurevisors Dr. Baumgart im Schlesischen Schulboten 1867. Nr. 4.
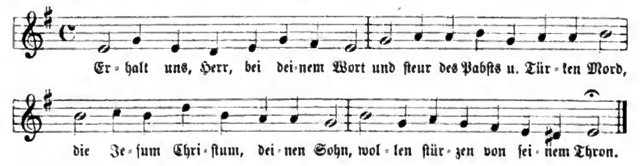
der Cisterzienser-Klosterkirche zu Grüssau, 54 Stn. 3 Man. Ped. 1732 bis 1739.[1]) 3. Die kleinere Orgel derselben Kirche, 28 Stn. 2 Man. Ped. 1735. 4. Die Orgel zu Olmütz, mit 44 Stn. 3 Man. u. P. 1745; — 5. Die Orgel zu St. Elisabeth in Breslau, 56 Stn. 3 Man. Ped. —

Sein Sohn, Gottlieb Benjamin E., geboren um 1725 zu Breslau, setzte das väterliche Geschäft fort und wußte als geschickter Meister dessen Ruf zu erhalten; er starb am 4. Februar 1793 zu Breslau. Ihm folgte im Geschäft sein Sohn, Johann Gottlieb Benjamin E., geboren am 28. September 1775 zu Breslau; auch er hat noch verschiedene Orgelbauten in Schlesien in trefflicher Weise ausgeführt; so erneuerte er z. B. 1821 die im J. 1725 von F. Röder erbaute Orgel zu Maria Magdalena in Breslau, mit 55 Stn. Er starb am 15. April 1829.

Erbe, oder **Erben**, Balthasar, war nach Koch, Gesch. des Kirchenl. IV. S. 147, dem auch Döring, Choralk. S. 108. Anm. folgt, Kapellmeister zu Danzig, nach Pasqué „Georg Neumark der Poet und Gambenspieler“, Allg. mus. Ztg. 1864. S. 427. Organist an der Stadtkirche zu Weimar und hat in Neumarks „Musikalisch-poetischem Lustwald“ fünf (nach Koch a. a. O. drei) Choralmelodien mit dreistimmigen Tonsätzen veröffentlicht, die jedoch nicht in den Kirchengebrauch gekommen sind. Weiteres über ihn ist nicht bekannt.

Erfreut euch, ihr Herzen, Kantate von Seb. Bach zum zweiten Osterfesttage: „es herrscht in ihr Geist und Anmut, wenn sie auch unter Bachs Ostermusiken eine hervorragende Stelle nicht beanspruchen kann.“ Spitta, Bach II. S. 548 bis 549. Ausg.: Bach-Ges. XVI. Nr. 66.

Erhalt uns Herr, bei deinem Wort, Choral, dessen Weise ihren Grundlagen nach im Erfurter G.-B. (Rauscher) 1531 und im Klugschen G.-B. 1535 enthalten ist, zu ihrer jetzigen Liedform ausgestaltet aber erstmals bei Jos. Klug, G.-B. 1545. Bl. 65a, Bapst, G.-B. 1545. I. Nr. 30, und Joh. Spangenberg, Kirchengesenг. Magdeburg 1545. Bl. 26b erscheint. In dieser Form heißt sie:



[1]) Vgl. Euterpe 1873. S. 102—104 die Beschreibung dieses Werkes und seiner mehrfach eigentümlichen Einrichtungen (4 Kammerbässe, vollständige Oktav u. dgl.), sowie die Disposition, mitgeteilt von Fischer in Glogau.

Sie ist gleich den mit ihr verwandten Melodien „Christ, der du bist der helle Tag" und „Verleih uns Frieden gnädiglich" auf Urbestandteile des Gregorianischen Chorals (Cantus firmus) zurückzuführen, aus dem sich nach und nach liedmäßige Weisen entwickelt haben; die vorgenannten werden gewöhnlich auf den Hymnus Veni redemptor gentium als ihre Grundlage verwiesen. — Eine Choralkantate „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" von Seb. Bach zum 6. Sonntage nach Trinitatis geschrieben, ist gedruckt: Bach-Ges. XXVI. Nr. 126.

Erhardi, Laurentius, war am 5. April 1598 zu Hagenau im Elsaß geboren und lebte im Jahr 1618 als Lehrer zu Saarbrücken, von wo er 1621 als Adjunktus Christoph Thomas Wallisers nach Straßburg kam. Von 1624 an versah er einen Schuldienst zu Hagenau, seiner Heimat, bis er gegen 1640 als Kollege und Kantor an das Gymnasium zu Frankfurt a. M. kam. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt, fällt jedoch jedenfalls nach 1660. — Er hat herausgegeben:

„Harmonisches Chor- und Figural Gesang-Buch, Augspurgischer Konfession: Worinnen die Psalmen vnd Geistliche Lieder, vornemlich Herrn D. Martin Luthers, vnd anderer Gottseligen Lehrer begriffen: rc. mit 2. 3. 4. 5. vnd 6. Stimmen, in simplici et fracto Contrapuncto, nach den gewöhnlichen Tonis Musicis gerichtet rc. Franckfurt am Mayn, M. D. C. LIX. 8°. — Daraus sind bis jetzt neu gedruckt bei Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegef. II. Nr. 82. 254. III. Nr. 86. 237; einzelne Nrn. auch bei v. Winterfeld, Erk und Filitz u. a.

Erk, Adam Wilhelm, war am 10. März 1779 zu Herpf in Sachsen-Meiningen geboren und erlangte seine Ausbildung zum Lehrer im Seminar zu Meiningen, wo Chr. H. Rinck, mit dem er später als trefflicher Orgelspieler wetteiferte, sein Mitschüler war. Von 1802 an war er an verschiedenen Orten als Lehrer und Organist thätig, so bis 1811 in Wetzlar an der Domkirche, 1812—1813 zu Frankfurt a. M. und von 1813—1820 zu Dreieichenhain bei Darmstadt, wo er 31. Januar 1820 gestorben ist. Von seinen Orgelkompositionen sind nur wenige Hefte im Druck erschienen, die meisten aber Mscr. geblieben.

Erk, Ludwig, einer der fleißigsten Forscher auf dem Gebiete des evangelischen Gemeindegesanges und des deutschen Volksliedes, war am 6. Januar 1807 als der Sohn des vorigen zu Wetzlar geboren und erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinem Vater. Von 1820 an erweiterte und vertiefte er dieselbe unter der Leitung von B. Spieß und L. Reinwald zu Offenbach, sowie im Umgang mit Männern wie A. André, Rinck, Al. und Jak. Schmitt u. a. Schon 1826 wurde er provisorisch, 1829 aber definitiv als Musiklehrer am Seminar zu Mörs angestellt und begründete während seines dortigen Aufenthaltes mit dem Lehrer Schlösser zu Hilden die bergischen Lehrergesangfeste, deren erstes 1834 zu Remscheid stattfand und die sich nach und nach zu schöner Leistungsfähigkeit hoben. 1835 trat E.

als Lehrer der Musik an das königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin über, leitete hier 1836—1838 den Liturgischen Chor am Dome, aus dem später der Domchor entstand, war 1836—1847 Mitglied der Singakademie und gründete zwei eigene Gesangvereine: den „Erkschen Männergesangverein" 1843, und den „Erkschen Gesangverein für gemischten Chor" 1852, mit denen er in ausgezeichneter Weise das deutsche Volkslied pflegte. 1876 feierte Erk unter allgemeiner ehrender Teilnahme sein 50jähriges Lehrerjubiläum und erhielt bei dieser Gelegenheit, nachdem er schon 1857 zum königl. Musikdirektor ernannt worden war, den Titel eines königl. Professors. Er starb zu Berlin am 25. November 1883. — E. ist mit einer der ersten gewesen und durch ein ganzes langes Leben hindurch einer der thätigsten unter den Männern geblieben, die den unergründlichen Schatz des Volksliedes für unser Volk zu heben bestrebt waren; aus den kleinen Anfängen eines mühsamen Werkes ist ihm vergönnt gewesen, einen schönen Bau erwachsen zu sehen, an dem er unermüdlich und mit seltener Sachkenntnis mitgeholfen: seine mehr als 120 bis jetzt erschienenen Werke jeglichen Umfangs sind ihrem größten Teile nach dem Volksliede, dieser reichen Goldader der deutschen Volksseele, und seiner Verwertung und Fruchtbarmachung für den Schul- und Volksgesang gewidmet. — Mit der Forschung auf dem Gebiete des weltlichen Volksliedes verband er dann noch, hauptsächlich angeregt durch Hoffmann v. Fallersleben und Friedr. Filitz, die nicht minder eingehende und erfolgreiche auf dem des geistlichen, des Chorals; und auch hier gehören seine Leistungen, die er großenteils, aber freilich nur in gedrängtester Form, in den „Historischen Notizen" zu seinem Choralbuch, sowie in einer fortlaufenden Reihe von Artikeln in der Musikzeitschrift „Euterpe" niedergelegt hat, zu den für die Quellenkunde des Chorals wertvollsten und gründlichsten. Auf der geschichtlichen Grundlage dieser Forschungen erwuchs endlich sein „Choralbuch", ein durch kritisch-reine Herstellung der Melodien und deren nach den Mustern der Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts und unter Anpassung an die Grundstimmung jedes Liedes bearbeitete Harmonisierung ausgezeichnetes Werk. — Von den Werken[1]) Erks sind hier aufzuführen:
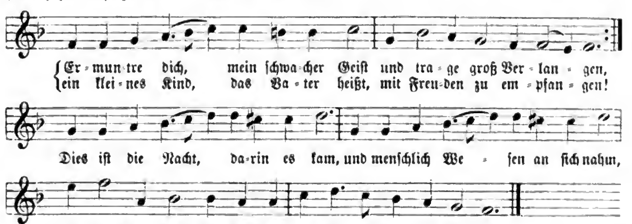
1. Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. (Mit Friedr. Fielitz.) I. Teil. 150 Nrn. Essen 1845. Bädeker. IV. u. 106 S. 4°. — 2. Die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der evang. Kirche, dreistimmig gesetzt für 2 Sopr. u. Alt. 3 Hefte. Das. 1847. 8. 5. u. 2. Aufl. 1872. — 3. Johann Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Zum erstenmal unverändert und nach authentischen Quellen mit ihren ursprünglichen Texten und mit den notwendigen kunsthistorischen Nachweisen herausgegeben. 2 Bde. Leipz. 1856. 1865. Peters. 2. Aufl. 1873. — 4. Siona, Choräle und andre religiöse Gesänge für gemischten

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Erks bis 1867 gehend, erschien 1867; ein weiteres bis 1876 ergänztes mit 126 Nrn. als Anhang in „Ludw. Erk, eine biogr. Skizze &c. von Karl Schultze. Berlin 1876. Enslin.

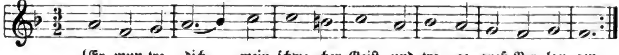
Chor, in alter und neuer Form. 2. Teile. Essen 1855—1857. Bädeker. — 5. Vierstimmiges Choralbuch für evang. Kirchen. Mit besonderer Rücksicht auf die in der Provinz Brandenburg gangbaren G.-B.-B. bearbeitet, nebst einem Anhang historischer Notizen. Berlin 1863. Enslin. VI. u. 266 S. Lex. 8°. 290 Choräle. — 6. Choräle für Männerstimmen in alter und neuer Melodieform. Für höhere Schulen und Singvereine. Essen 1866. Bädeker. — Ein weiteres Choralwerk „Auswahl von Choralmelodien der evang. Kirche, nach ihrer Originalform mitgeteilt, nebst kritischer Beleuchtung der daraus hervorgegangenen neueren Lesarten“ c. 300 Nrn., harrt noch der Veröffentlichung.

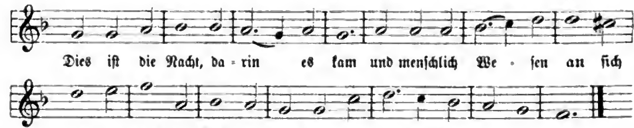
Erlebach, Philipp Heinrich, ein Kirchenkomponist der Zeit unmittelbar vor Bach, war am 25. Juli 1657 zu Essen geboren und kam frühzeitig nach Paris, wo er seine musikalische Bildung erlangte und daher später mit Recht wegen seiner gewandten Behandlung französischer Instrumentalmusikformen gerühmt werden konnte. 1683 kam er als Kapellmeister nach Rudolstadt, wo er am 17. April 1714 starb. Er war ein fruchtbarer und nach seiner Zeit Weise bedeutender Komponist, der außer Instrumentalmusik auch eine ganze Reihe von Kirchenkantaten (so 1708 einen Jahrgang über die Evangelien, dessen Texte später auch Bach benützte) und verschiedene Orgelwerke geschrieben hat. Vgl. Spitta. Bach I. S. 347.

Ermuntre dich mein schwacher Geist, Choral, dessen Erfindung wahrscheinlich (vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 220), jedoch nicht absolut sicher, Johann Schop (vgl. den Art.) zuzuschreiben ist. Die Melodie erschien erstmals in Rists „Himmlischen Liedern“. Erstes Zehn, 1641. S. 2. Nr. 1 in folgender Gestalt (vgl. Layriz, Kern I. Nr. 34. S. 20):
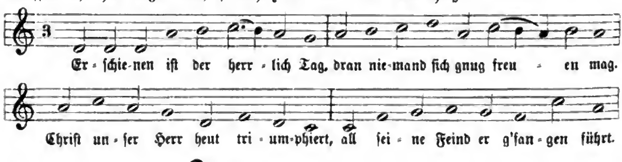


Ihre mehr kirchliche, choralmäßigere Ausgestaltung erfuhr sie dann bald hernach durch Johann Crüger, Berliner G.-B. 1653. S. 133. Nr. 83 (und in dessen „Geistl. Psalmen“ 1657), wo sie lautet:





Mit einigen leichteren melodischen Umbildungen und in gerade Taktart umgesetzt erscheint die Weise endlich bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 23, Gesamtausg. 1741. Nr. 52. S. 32), bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 11 u. a. in der Gestalt, die ihr im Wesentlichen bis heute geblieben ist.

Erschienen ist der herrlich Tag, eine Weise von „hochfestlichem Klange" die der Dichter des Liedes, der Kantor Nikolaus Herman in Joachimsthal zugleich mit diesem 1559 erfunden und in seinen „Sonntags Evangelia" Wittenb. 1560. Bl. S. Ib. (Ausg. von 1562. Bl. 56b. Ausg. Leipz. 1565. Bl. K. IVa) zuerst veröffentlicht hat. Vgl. Tucher, Schatz II. Nr. 151. Sie heißt:





und ist schon dort zu zwei weiteren Liedern „Am Sabbath früh Marien drei" und „Als vierzig Tag nach Ostern warn" verwendet; später wurde sie meist auch dem Paul Gerhardtschen Osterliede „Wir singen dir, Immanuel" beigegeben, das zuerst in Joh. Crügers Prax. piet. mel. 1656. S. 202 erschienen war.

Erythräus, Gotthard, Kirchentonsetzer, der um 1560 zu Straßburg geboren wurde. Er studierte zu Altdorf in Franken, wo er 1587 die Magisterwürde erlangte, 1595 Kantor an der Stadtschule daselbst wurde und als Rektor dieser Schule im Jahr 1617 starb. Er gab heraus:
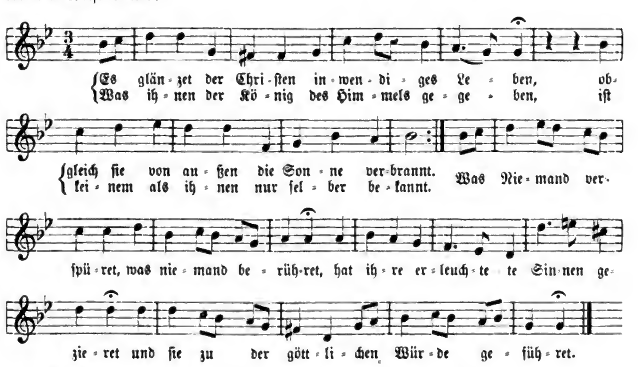
> „Herrn D. Martini Lutheri, vnd anderer Gottsförchtiger Männer Psalmen vnd Geistliche Lieder ꝛc. jetzt zu mehrerem Gebrauch in vier Stimm gebracht" ꝛc. gedruckt zu Nürmberg, durch Abraham Wagemann. MDCIIX. 4°.

die Choräle in einfachem vierstimmigem Satz, „doch also, daß der Thon oder die Melodey in die höchste Stimm gezogen, damit dieselbigen zum bequemlichsten vnd besten Brauch von jedermänniglich, auch dem gemeinen Mann, leichtlich mögen er-

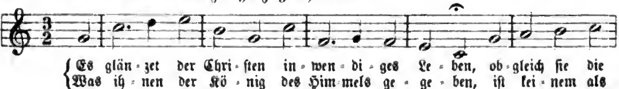
kannt und gesungen werden." — Aus diesem Werke sind eine Anzahl Tonsätze neu gedruckt bei Erk und Filitz, Vierst. Choralges. I. 1845. Nr. 30. 42. 50. 53. 63. 72. 75. 84., v. Tucher, Schatz II. Nr. 35. 70. 127. 146. 151. 164. 167. 204. 239. 369. 402. 451. 460. und Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindeges. I. Nr. 24. 100. II. Nr. 78. 199. 210. 222. 275. 277. 363. III. 138. 159. 186.
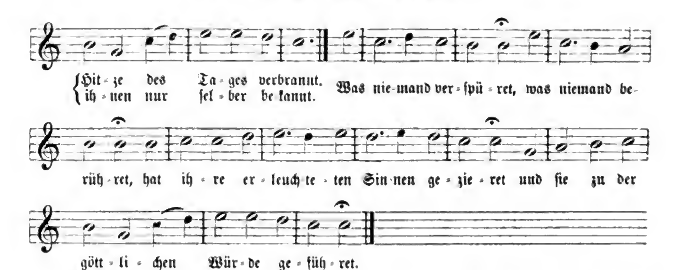
Es erhub sich ein Streit, Kantate von Seb. Bach zum Michaelisfeste (29. Sept.) 1725; eines seiner umfangreichsten derartigen Werke und angeregt durch seines Oheims, Johann Christoph Bach, eigenartige Michaelismusik (vgl. Spitta, Bach I. S. 43—51), die er schätzte und noch in Leipzig zur Aufführung brachte. Ausgabe: Bach. Ges. II. Nr. 19. Kl.-A. von Rösler. Leipzig, Peters.

Es glänzet der Christen inwendiges Leben, Choral aus Freylinghausens G.-B. 1704. I. Nr. 515. S. 807 (Gesamtausg. 1741. Nr. 1281. S. 870) wo die Weise lautet:



Bei ihrem wenig kirchlichen Charakter verdankt es diese Weise wohl nur dem schönen Liede, daß sie mit demselben allgemeine Verbreitung und Eingang erlangte. — In Württemberg eignet dem Liede eine aus Störl-Stözel Ch.-B. 1744. Nr. 117. entnommene Melodie, die freilich einen noch weltlicheren Charakter als die Hallesche hat (vgl. Palmer, Ev. Hymnol. S. 332). Sie heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 178. S. 196 mit Stözel ganz gleichlautend:

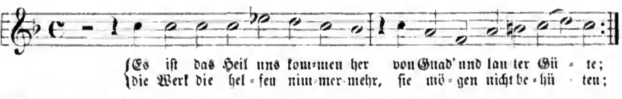




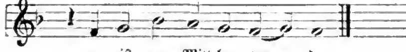
Es ist das Heil uns kommen her. Choral, dessen Weise nach ziemlich allgemeiner Annahme dem deutschen geistlichen Volksgesang des 15. Jahrhunderts entstammt. Zwar vermutete Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 41 ff. für dieselbe weltlichen Ursprung; allein Erk, Ch.-B. 1863. S. 248 trat ihm entgegen, indem er sagt: „mit dem weltlichen Volksgesange hat die Melodie ganz und gar nichts zu schaffen, und ist wohl Grund genug vorhanden, sie für altkirchlich zu erachten" — und noch Faißt, Württb. Ch.-B. 1876. S. 215 schreibt ihr „rein deutschen geistlichen Ursprung" zu. Doch läßt eine neuerdings zu Tage getretene Spur die Vermutung Winterfelds kaum noch absolut zurückweisen.[1]) — In den evangelischen Kirchengesang kam die Melodie zunächst aus dem geistlichen Volksgesang vor der Reformation. Dies deutet das Erfurter Enchiridion 1524 (Ausg. A. gedruckt in der „Permenter Gaßen zum Ferbefaß") an, indem es das Lied „Nun freut euch lieben Christen gmein", das dort noch keine eigene Melodie hat, auf die unsrige mit den Worten verweist: „Folget ein hubsch Euangelisch gesang in Melodey Freut euch ihr Frauen und ihr Mann, daß Christ ist aufferstanden, so man auffs Osterfest zu singen pflegt, die Noten aber darzu sind über das Lied, Es ist das Heil uns kommen, angezeigt." Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 58. Diese Überschrift beweist, daß die Melodie einem Osterliede angehört hat, und zwar wahrscheinlich demjenigen, das Wackernagel, K.-L. 1841. S. 94. 95. unter Nr. 137. 138. und Hoffmann v. F., K.-L. 1832. S. 123 mitgeteilt haben: Frewet euch alle Christenheit, Gott hat nu vberwunden, und das um 1478 erscheint. Vgl. K.-L. Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 357. u. Böhme, Altdeutsches Liederb. 1877. Nr. 561. 629. Im evangelischen Kirchengesang findet sich unsre Weise zuerst als zweite Nummer im Achtliederbuch 1524. Bl. A IIb, wo ihr ausdrücklich die Jahreszahl 1523 beigefügt ist. Sie heißt:

---

[1]) In dem Liederwerke „Nederlandscher Gedenck-clanck" des Adrianus Valerius 1626. vgl. die Ausg. desselben. Utrecht 1871. Nr. 4. ist die Melodie fast unverändert einem weltlichen Liede „Maximilian le Bossu" zugeeignet. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. Beil. II. S. 29—30.



der Glaub sieht Je - sum Chri-stum an, der hat gnug für uns all ge - than,



und erscheint von da ab in allen G.-B.-B. der Reformationszeit: bei Joh. Walther, Ch.-G.-B. 1524. Nr. 36. 1525. Nr. 34. Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 98 b. Ausg. 1543. Bl. 107 b. Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 44. u. a.[1]) — Seb. Bach hat die Melodie mit der 1. und 12. Strophe des Liedes zu Anfang und am Schluß der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her" auf den sechsten Sonntag nach Trinitatis (1731) verwendet, einem Werke, dem Spitta mit Recht „meisterwürdige Formrundung" nachrühmt. Ausg. der Bach-Ges. I. Nr. 9.[2])

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist, Kantate zum achten Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach: „eine mächtige protestantische Predigt über die Pflichten, deren Erfüllung Gott von den Christen fordert, damit sie einst vor seinem Gericht bestehen." Spitta, Bach II. S. 561. Mit der 2. Strophe des Liedes „O Gott, du frommer Gott" als Schlußchoral. Ausgabe: Bach-Ges. X. Nr. 45. — Bearb. von Robert Franz. Kl.-A. Leipz. Leukart.
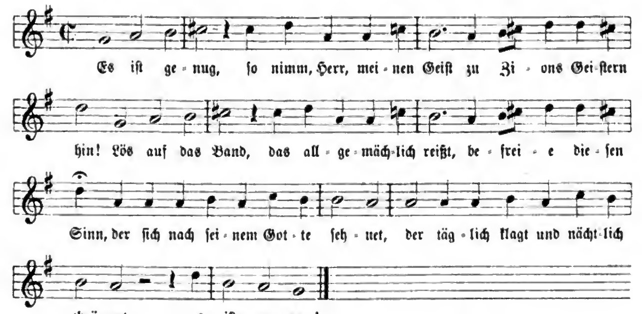
Es ist euch gut, daß ich hingehe, Kantate von Seb. Bach zum Sonntag Kantate, im ganzen, wie im einzelnen von großer Freiheit der Gestaltung; der einzige große Chor des Werkes „Wenn aber jener der Geist der Wahrheit kommen wird" nimmt die Mitte desselben ein; „er redet begeistert und überwältigend." Spitta, Bach II. S. 551—553. Mit der Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" und dem Text „Der Geist den Gott vom Himmel giebt" (Strophe 10 des Liedes „Gott

[1]) Zu den Liedern des Versmaßes „Es ist das Heil uns kommen her", wie „Sei Lob und Ehr" — „Aus tiefer Not" — „Herr wie du willt" — „Wenn mein Stündlein" — „Nun freut euch lieben Christen" — „Allein Gott in der Höh" u. s. w. sind im Laufe der Zeit zwischen 50—60 Parallelmelodien in den Ch.-B.-B. veröffentlicht worden; oft zwei, drei Melodien verschiedensten Charakters zu einem Liede.
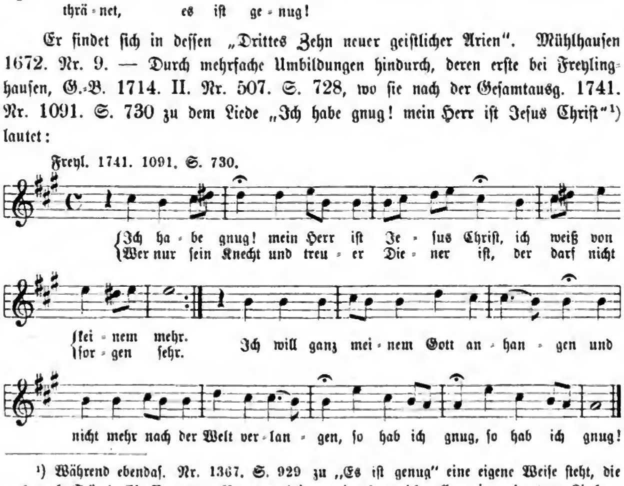
[2]) Außerdem hat Bach noch verwendet: Strophe 11 des Liedes als Schlußchoral der Kantate „Wahrlich ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet" — Strophe 12 als Schlußchoral der Kantate: „Mein Gott wie lang, ach lange" — Die Melodie mit Strophe 4 des Liedes „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" in der Mitte der gleichnamigen Kantate; — mit Strophe 1 desselben Liedes als Teil einer aus drei Chorälen bestehenden Trauungsmusik, mit der Bestimmung für unsre Melodie „Nach der Trauung" zu singen.

Vater, sende deinen Geist" von Paul Gerhardt) als Schlußchoral. Ausg.: Bach-Ges. XXIII. Nr. 108.

Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist, Choral, der aus folgender Melodie eines fünfstimmigen Tonsatzes von Johann Rudolf Ahle herausgebildet wurde:

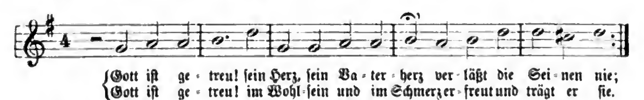


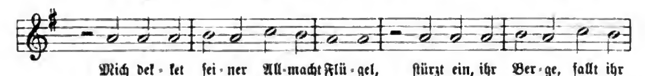
Er findet sich in dessen „Drittes Zehn neuer geistlicher Arien". Mühlhausen 1672. Nr. 9. — Durch mehrfache Umbildungen hindurch, deren erste bei Freylinghausen, G.-B. 1714. II. Nr. 507. S. 728, wo sie nach der Gesamtausg. 1741. Nr. 1091. S. 730 zu dem Liede „Ich habe gnug! mein Herr ist Jesus Christ"[1]) lautet:

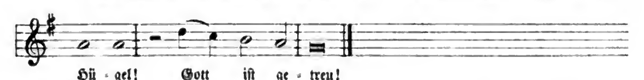


[1]) Während ebendas. Nr. 1367. S. 929 zu „Es ist genug" eine eigene Weise steht, die auch noch Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 362 bringt, die aber nicht allgemeiner in den Kirchengebrauch gekommen ist.
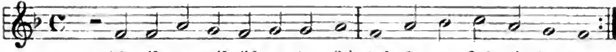
eine weitere bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 426 vorkommt, ging die Melodie in den Kirchengesang über, ohne daß sich jedoch eine einheitliche Form derselben allgemein gültig festgestellt hätte: jedes Ch.-B. hat dieselbe in anderer Redaktion. Vgl. z. B. Hentschel, Ch.-B. Nr. 57. Erk, Ch.-B. Nr. 129. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 221; im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 182 heißt sie zu dem Liede „Gott ist getreu! sein Herz" von Liebich:
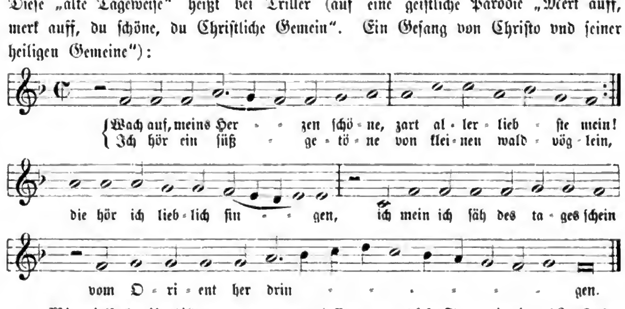






Es ist gewißlich an der Zeit. Das Lied, dem die Sequenz „Dies irae dies illa" zu Grunde liegt, erschien im Orginal auf einem Zwei-Lieder-Druck (Flieg. Bl. o. O. u. J.), den Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 334 in die Zeit um 1565 setzt, mit der Überschrift: „das ander Lied, Von der Zukunfft vnsers HErrn Jhesu Christi, Im thon: Nun frewt euch lieben Christen gmein", und ging schon in dieser Form (mitgeteilt bei Wackernagel, K.-L. IV. Nr. 490) in die G.-B.-B. über. Mehr verbreitete es sich aber (vgl. die Nachweisungen bei Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 183) in der Umdichtung durch Bartholomäus Ringwald, die in dessen „Handbüchlin: Geistliche Lieder vnd Gebetlin ꝛc." Frankfurt a. d. O. 1586 als „Ein Lied vom Jüngsten tage, in seinen eigenen Thon, von Barthel Ringwald gebessert" erstmals gedruckt erschien. Die Melodie ist älter und findet sich im evangelischen Kirchengesang zuerst als Parallelmelodie zu „Nun freut euch lieben Christen gmein" (vgl. den Art.) im Jos. Klugschen G.-B. 1535. Bl. 27 a (vielleicht schon in den Ausgaben von 1529 u. 1533); sie lautet:
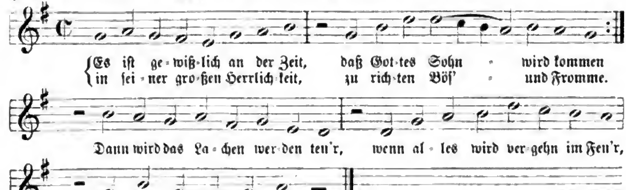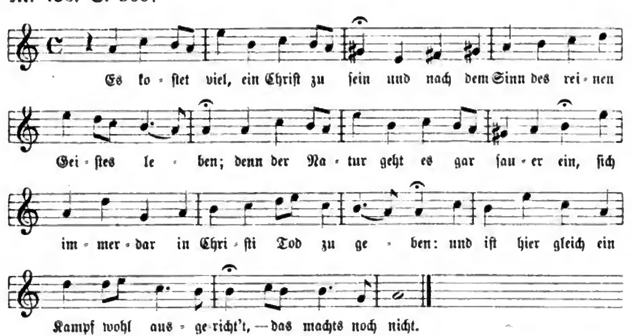






Als zweite Weise blieb sie ihrem ersten Text in allen G.-B.-B. der Reformationszeit, z. B. bei Klug 1543. Bl. 67 a; Magdeb. G.-B. 1540. Bl. 14 a (hier als alleinige Melodie), Babst 1545. I. Nr. 32 u. a., bis sie nach dem Erscheinen unsres Liedes auf dieses überging, dem sie seitdem verblieben ist. Ihr Ursprung wird auf ein altes weltliches Tagelied „Wach auf, meins Herzens Schöne" zurückgeführt, die bis jetzt zuerst bei Valentin Triller, Ein Schlesisch singebüchlein rc. Breslau 1555. S. 117 (ein Fragment auch schon bei Schmeltzel 1544. Quodl. 19) gefunden wurde; vgl. Böhme, Altd. Liederb. 1877. Nr. 118, S. 218—219. Diese „alte Tageweise" heißt bei Triller (auf eine geistliche Parodie „Merk auff, merk auff, du schöne, du Christliche Gemein". Ein Gesang von Christo vnd seiner heiligen Gemeine"):
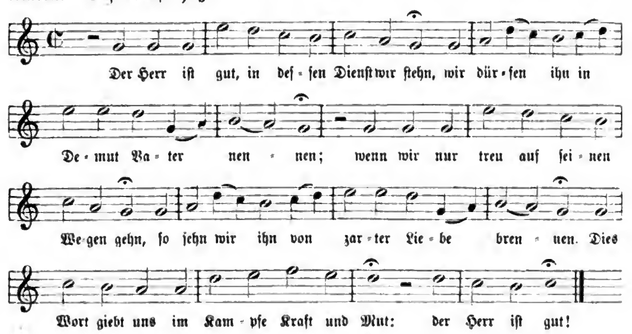


Wie vielfache Umbildungen vermuten lassen, war diese Tageweis im 16. Jahrhundert sehr beliebt und verbreitet. — Seb. Bach verwendet unsre Melodie im 6. (letzten) Teil des Weihnachtsoratoriums zu dem Text „Ich steh an deiner Krippe hier"; vgl. Erk, Bachs Choralgesänge I. Nr. 95. S. 63 (einen zweiten Tonsatz Bachs. Das. II. Nr. 273. S. 84. Eine zweite Weise findet sich zuerst bei Seth. Calvisius, Harm. Cant. Eccles. Kirchengesenge rc. Leipzig 1597, und heißt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 250. S. 132:



Es kostet viel, ein Christ zu sein, Choral aus Freylinghausens G.-B. 1704. I. Anh. Nr. 659. S. 1027: er heißt in der Gesamtausgabe 1741. Nr. 758. S. 500:
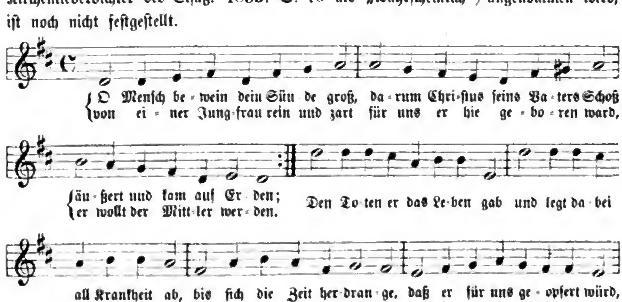


Auch dem weiteren Liede Richters „Es ist nicht schwer, ein Christ zu sein" das zum vorstehenden die Antithese bildet, gehört die Melodie an (vgl. Palmer, Hymnol. S. 315. 316); es war daher, wie dies auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 237. Anm. leise andeutet, ziemlich überflüßig, daß Kocher für dasselbe eine eigene Melodie in C-dur erfand, die 1825 in „Vierst. Gesänge der ev. Kirche" (der Stimmenausgabe des Württ. Ch.-B. von 1828.) Nr. 188. S. 68. erschien, und die dann das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 66. S. 71. mit um zwei Taktteile verlängertem Auftakt für das Lied „Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir stehn" verwendete. Diese Weise heißt:



Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe, Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach. Als Einleitungschor hat dieselbe eine Doppelfuge, deren beide Themen aus zwei Zeilen des Chorals „Ach Herr, mich armen Sünder" (Herzlich thut mich verlangen) gebildet sind; vom 15. Takt derselben an klingt dann der vierstimmige Choral in gemessenen Intervallen von Flöten, Zink und drei Posaunen geblasen in die Fuge hinein. „Die Tiefe der Empfindung, welche sich öffnet, wenn das kirchliche Bußlied wie von unsichtbaren Stimmen erklingend über die reuig im Staube betende Menge dahinzieht, ist unsagbar und unergründlich." Spitta, Bach II. S. 296—297. Mit dem Schlußchoral „Freu dich sehr, o meine Seele" zu Strophe 12 („Ich will alle meine Tage") des Liedes „Treuer Gott, ich muß dir klagen" von Johann Heermann. Ausgbn.: Bach-Ges. V. 1. Nr. 51. — Kl.-A. von Alfr. Volkland. Leipz. Rieter.-B. (Ausg. des Bach-Vereins in Leipz.) — Kl.-A. von Rösler. Leipzig, Peters.

Es reifet euch ein schrecklich Ende, Kantate von Seb. Bach zum 25. Sonntag nach Trinitatis; „ein mächtig ergreifendes Stück, trotz der sparsam aufgewendeten Mittel." Spitta, Bach II. S. 564. Mit dem Schlußchoral „Vater unser im Himmelreich", zu Strophe 7 (Leit uns mit deiner rechten Hand) des Liedes „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" von Martin Moller. Ausg.: Bach-Ges. XX. 1. Nr. 90.

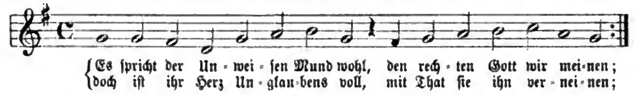
Es sind doch selig alle, die im rechten Glauben wandeln hie, Choral-Mel., die zuerst im Straßb. Kirchenamt. III. Teil. 1525. Nr. 2 zu diesem Psalmliede Matth. Greiters vorkommt, darauf in den späteren Straßb. G.-B.-B. 1530. Köpphl, Bl. 39 b; Gross Kirchen-G.-B. 1560. S. 87. und auch in das Psalmbuch der Reformierten (1547 zu Ps. 24. 1555 und 1565 zu Ps. 36 und 68, vgl. Ebrard, Ausgewählte Psalmen 1852. S. 62) überging. Daß sie auch von Greiter (vgl. den Art.) selbst erfunden ist, wie es als möglich (von Rittelmeyer, Kirchenliederdichter des Elsaß. 1855. S. 16 als „wahrscheinlich") angenommen wird, ist noch nicht festgestellt.

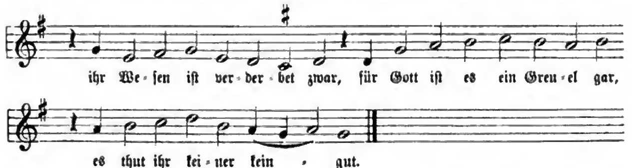




In welch herrlicher Weise Seb. Bach diese Melodie, die übrigens auch sonst „vielerwärts sogar an Stelle der alten choralischen Passionen gesungen“ worden war, am Schluße des ersten Teils der Matthäus-Passion zu einer „Choralfantasie größter Ausdehnung und reichsten Inhalts“ verwendete, ist bekannt. Vgl. Spitta, Bach II. S. 382 f. Es hatte dieser Chor ursprünglich den Einleitungschor der Johannes-Passion gebildet.

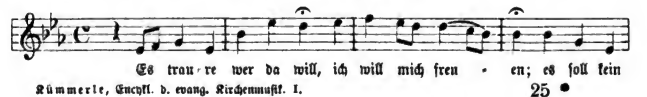
Es spricht der Unweisen Mund wohl, Choral, dessen Weise vielleicht aus dem vorreformatorischen geistlichen Volksgesang stammt, möglicherweise auch von Luther selbst erfunden ist. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. 217. Das Lied, eine Umdichtung des XIV. Psalms Dixit insipiens in corde suo, non est Deus, erscheint schon im Achtliederbuch 1524 (1523). Nr. VI. ist aber hier noch auf die Mel. „Es ist das Heil uns kommen her“ verwiesen und im Erf. Enchiridion 1524. Nr. XIV. der Weise „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ unterlegt. Seine eigene jonische Melodie findet sich erstmals in Johann Walters Chor.-G.-B. 1525. Nr XXX:
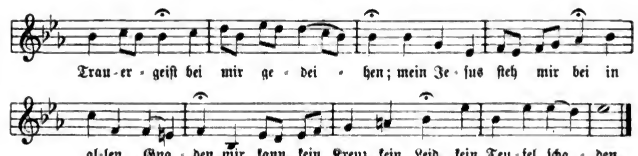




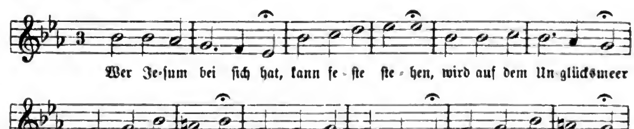
dann auch im Zwickauer G.-B. 1525. Bl. F. Ib, bei Jos. Klug. G.-B. 1543. Bl. 55b. Val. Bapst G.-B. 1545. I. Nr. 23.

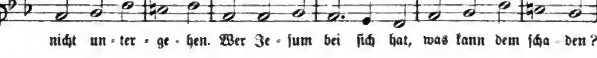
Es traure, wer da will, ich will mich freuen, Choral, der sich zuerst im Darmst. G.-B. 1698. S. 444 findet und von da in das Freylinghausensche G.-B., Anhg. 1705. Nr. 741. S. 2035 überging. Er heißt in des letzteren Gesamtausgabe 1741. Nr. 1132. S. 761 im Original:
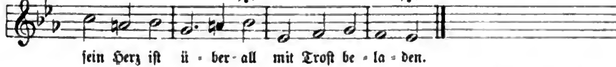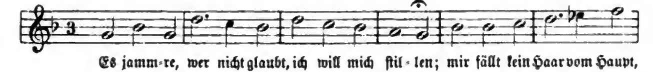




Eine zweite Melodie zu dem Liede „Wer Jesum bei sich hat, kann feste stehen" aus C. H. Dretzels Ch.-B. Nürnb. 1731 teilt Layriz. Kern II. Nr. 341. S. 117 mit, wie folgt:

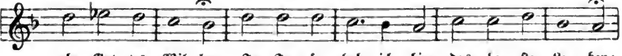


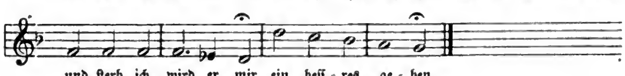




Eine dritte Weise endlich ist württembergischen Ursprungs und hat dort kirchliche Geltung erlangt; sie erscheint zuerst in Störls Ch.-B. 1710 zu dem Liede „Es jammre, wer nicht glaubt, ich will mich stillen", und heißt bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 358 ganz gleichlautend wie im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 24. S. 27:
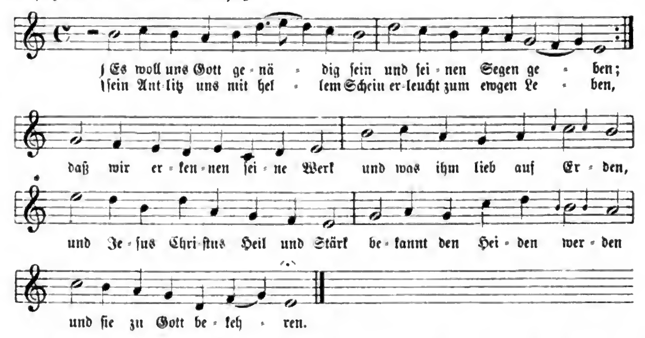






Es woll uns Gott genädig sein, Choral. Das Lied, das Luther nach dem 67. Psalm Deus misereatur nostri gedichtet hat, findet sich zuerst ohne Melodie im Erf. Enchiridion 1524, und hinter Luthers „Ein weyse Christlich Meß zu halten" 1524. Bl. E IIIa, die nach Wackernagel, Bibl. S. 50 (vgl. Riederer,

Abhdlg. ꝛc. S. 113) noch früher als jenes erschien; Joh. Walter, Chor.-G.-B. 1525. Nr. XII. hat demselben die Melodie „Christ unser Herr zum Jordan kam" beigegeben. Die ältesten Quellen der eigenen Melodie desselben sind: Straßb. Kirchenampt 1525. Bl. C I b und Zwickauer G.-B. 1525. Bl. A IV a und Bl. B I a; von da geht sie in alle G.-BB. der Reformationszeit über: Erfurter G.-B. 1531. Nr. 22. Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 46 a. Ausg. 1543. Bl. 58 a. Vgl. Tucher, Schatz II. Nr. 387. Sie heißt:



Euphone, Euphonia, eine neuere Zungenstimme der Orgel, die besonders von französischen Orgelbauern mehrfach verwendet wird. Sie hat gewöhnlich 8 Fußton, wird jedoch auch mit 16 — und 4 Fußton gesetzt, und nach französischer Bauart mit aufschlagenden Zungen versehen. Einige süddeutsche und schweizerische Orgelbauer, die sie nachahmen, bauen sie mit freischwingenden Zungen und hält sie dann an Toncharakter die Mitte zwischen Bombarde und Klarinette, so daß Euphone 16′ mehr Bombarde, Euphone 8′ mehr Klarinette ist.[1])

Euterpe, „eine Musik-Zeitschrift (ursprünglich „ein musikalisches Monatsblatt") für Lehrer, Kantoren, Organisten und Freunde der Tonkunst überhaupt", 1841 von Ernst Hentschel (vgl. den Art.) gegründet und von ihm unter Mitarbeit von Ludwig Erk und August Jakob, denen 1860 noch Gustav Flügel beitrat, in 29 Jahrgängen

[1]) Cavaillé-Coll in der Orgel der Kirche Saint-Eugène in Paris (68 kl. Stn.) hat z. B. folgende „Euphones": II. Man. (H. W.) 8′. IV. Man. 3 Euphones 16′, 8′ u. 4′ und im II. Ped. noch ein E. 16′. — Euphone-Klarinette 16′ hat der Orgelbauer Heinr. Kullen in Straßburg im II. Man. einer 1879 erbauten kleineren Orgel von 26 Stn. zu Saales im Ober-Elsaß. — Kuhn in Männedorf am Zürichsee setzt „Euphonia" 8′ im III. Man. (Echowerk) z. B. in Zürich, Großmünster (1876. 52 kl. Stn.) und Schaffhausen, St. Johannis (1879. 54 kl. Stn.). — Aus dem Katalog von Weigle in Stuttgart 1883. S. 14 ersehe ich noch, daß er auch eine Labialstimme unter dem Namen „Euphonia" 8′ baut.

(Jahrgang 1856 fiel aus) bis 1870 herausgegeben. Seit 1871 erscheint das Blatt unter der Redaktion von Fr. Wilh. Sering in Straßburg und unter Mitwirkung einer Anzahl von Seminarmusiklehrern, wie Christian Fink in Eßlingen, Gustav Flügel in Stettin, Aug. Jakob in Liegnitz, Dr. H. A. Köstlin in Stuttgart, Rud. Lange in Köpenick und Joh. Zahn in Altdorf in jährlich 10 Nrn. — Der Verleger desselben war von 1841—1849 Fr. W. Körner in Erfurt, seit 1850 ist es Karl Merseburger in Leipzig. Die Euterpe enthält in ihren 40 bis jetzt erschienenen Jahrgängen einen reichen und wertvollen Schatz von Artikeln und Mitteilungen jeglicher Art über alle Teile evangelischer Kirchenmusik.

Die Vorgängerin der Euterpe war:

Eutonia, pädagogische Musik-Zeitschrift, begründet und während der ganzen Zeit ihres Erscheinens herausgegeben von Johann Gottfried Hientzsch, dem vielgeschäftigen Musikpädagogen (geb. 25. Aug. 1787 zu Mockrehna in Sachsen, 1817 Oberlehrer am Seminar zu Neuzelle, von 1822 an am Seminar zu Breslau; 1833 Direktor des Seminars zu Potsdam, 1852 des Blindeninstituts zu Berlin; gest. 7. Juli 1856). Sie erschien 1829—1835 in 9 Bänden und beschäftigte sich noch mehr im älteren rationalistischen Geiste belehrend und kritisierend mit den verschiedenen Zweigen evangelischer Kirchenmusik.

Evacuant, Windablaß, ein mechanischer Registerzug an der Orgel, der ein an der Außenwand des Hauptwindkanals angebrachtes Ventil öffnet, durch das der nach beendigtem Spiel noch vorhandene, nicht mehr zur Verwendung kommende Wind ausströmen kann, der sich sonst einen eigenen Ausweg suchen und die einmal gefundene Öffnung immer mehr erweitern würde. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 204 erwähnt dieser Vorrichtung unter dem Namen Windablassung. Abt Vogler, der ihre Einrichtung für sehr nötig hielt und überall empfahl — auch Neuere, wie z. B. Baumert, Euterpe 1875. S. 166 empfiehlt dieselbe, da sie billig herzustellen und überall zweckmäßig sei — gab ihr den Namen Evacuant und wurde häufig für ihren Erfinder gehalten. Die beste Einrichtung des E. bespricht Gottfr. Weber, Cäcilia. Bd. 12. S. 288 ff.

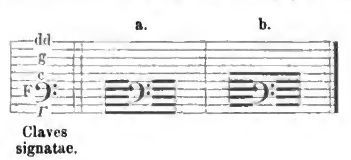
Eyken, Johannes Albert van, ein bedeutender Orgelspieler und Komponist für sein Instrument, war am 29. April 1823 als der Sohn des Organisten und Musikdirektors Gerhard van Eyken zu Amersfoort in Holland geboren und erhielt daselbst von seinem Vater den ersten Unterricht im Orgelspiel und der Musik. 1845—1846 besuchte er das Leipziger Konservatorium, wo Mendelssohn, Gade, Hauptmann, Richter und Becker seine Lehrer waren; darauf ging er noch ein halbes Jahr zu Johann Schneider nach Dresden, um sich im Orgelspiel zu vervollkommnen. Nach Holland zurückgekehrt, gab er zunächst von großem Erfolg begleitete Orgelkonzerte in den größeren Städten seines Vaterlandes, wurde 1848 Organist in Amsterdam und 1853

Lehrer des Orgelspiels an der Musikschule und Organist an der Zeidlerkirche in Rotterdam. Schon 1854 aber folgte er einem Rufe als Organist an die reformierte Hauptkirche zu Elberfeld, wo er dann als solcher, sowie als Lehrer seiner Kunst an der Orgelschule für Lehrer der umliegenden Kreise mit Segen wirkte, bis ihn ein früher Tod am 24. September 1868 von langen Körperleiden erlöste. — Von seinen gedruckten Kompositionen sind hier zu verzeichnen:

Op. 11. 29 kanonische Choralvorspiele für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 13. Sonate Nr. 1 für Orgel. Rotterd. de Vletter. — Op. 15. Sonate Nr. 2. D-moll für Org. Magdeb. Heinrichshfn. — Op. 17. 25 leichte Choralvorspiele. Erf. Körner. — Op. 20. 25 kurze Choralvorspiele. Das. — Op. 23. Drei Transkriptionen für Orgel. — Op. 25. Sonate. Nr. 3. A-moll für Org. Leipzig. Breitk. u. H. — Op. 31. 24 kanonische Choralvorspiele. Op. 41. Gebet vor einer Trauung. Für gem. Chor und Orgel. Leipzig. Rieter-B. — Toccata und Fuge über B—a—c—h für Orgel. Das. — 2 Choralbücher für die Kirchen Hollands: „Die Melodien der Psalmen und Lobgesänge ꝛc. vierstimmig gesetzt für Orgel oder Chor mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen.“ Amsterd. Theune u. Cie. —

F.

F ist der Name des vierten diatonischen Tones im modernen Tonsistem, auf dem die Tonarten F-dur und F-moll aufgebaut sind. Zum Grundtone C bildet derselbe die reine Quart im Verhältnis der Schwingungszahlen 4 : 3. Im Sistem der alten Kirchentonarten war F Grundton der dritten authentischen Oktavgattung oder des fünften Kirchentones. Tonus quintus — der der Lydische (vgl. den Art.) hieß. — Ferner gehörte das kleine f schon seit Guidos von Arezzo Zeit zu den Schlüsselzeichen — claves signatae. — In dem alten Sistem der Notation mit 10 Linien nämlich, auf deren erste, unterste das *Γ* Gamma graecum zu stehen kam, fiel das kleine f auf die vierte Linie und wurde dort durch den Clavis f fixiert, aus dessen gotischer Majuskel 𝔉 sich nach und nach das heutige Zeichen des F-Schlüssels 𝄢 herausgebildet hat, der als Baß- und Bariton-Schlüssel (vgl. die betr. Art.) auf der vierten und dritten Linie stehend angewendet wird.



Claves signatae.

Faber, Nikolaus, ein Mönch und der älteste noch bekannte deutsche Orgelbauer, der von 1359—1361 die für die Geschichte des deutschen Orgelbaus wichtige große Orgel im Dom zu Halberstadt erbaute. Nach Prätorius, Synt. mus. II. Organographia. S. 96 ff., der diese Orgel noch gesehen hat, befand sich an derselben die Inschrift: Anno Domini MCCCLXI completum in Vigilia Matthaei Apostoli, per manus Nicolai Fabri Sacerdotis. Anno Domini MCCCCXCV renovatum est per manus Gregorii Kleng. . . .

Ein **Joseph Faber,** der ums Jahr 1570 zu Augsburg lebte, wird in Stettens Kunst- und Handwerksgesch. S. 159 ebenfalls als geschickter Orgelbauer gerühmt. — Ein tüchtiger Kirchentonsetzer war Benedikt Faber aus Hildburghausen, der 1602—1631 als herzoglicher Musikus zu Coburg lebte. Von seinen Tonsätzen über Choräle stehen einige im Goth. Cant. Sacr. 1646,[1]) außerdem erschienen von ihm:

Der 148. Psalm, lateinisch für 8 Stn. 1602. Fol. — Der 51. Psalm, Miserere, für 8 Stn. 1608. Fol. — Cantiones sacrae, 4—8 voc. 1610 29 Ges. — Triumphus musicalis in Victoriam Ressurectionis Christi 7 vocibus compositus. 1611. 4°.

Fabricius, Werner, ein namhafter Komponist und Organist seiner Zeit, war am 10. April 1633 als der Sohn des Organisten Albert F. zu Itzehoe in Holstein geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater und dem Kantor Paul Moth zu Flensburg, der ihn 1644 ganz zu sich nahm, nachdem er sich in diesem jugendlichen Alter vor dem König Christian IV. und seinem Gefolge „zu Flens-, Glücks- und Rothburg" mit Beifall hatte hören lassen können. Darauf lernte ihn Thomas Selle, der Musikdirektor am Johanneum zu Hamburg, kennen und veranlaßte seine Übersiedlung nach Hamburg, um ihn mit seinen andern Schülern zu unterrichten. Auch Heinrich Scheidemann nahm sich seiner an, besonders „mit seiner kunstreichen Manuduktion auf dem „Klavier" und der Rat zu Hamburg nahm ihn in den Chorum musicum auf, in welchem er „wohl verpflegt und reichlich unterhalten" verblieb, bis er 1650 zur Universität nach Leipzig abging. „Hier blieb er in einem feinen Hospitio 8 Jahre wohlversorgt, hörte, neben seinen Exercitiis musicis," Philosophie, Jura und Mathematik und erhielt die „Dignitas notariatus". 1656 übertrug ihm der akademische Senat das „Directorium musicae" an der Universitätskirche St. Pauli und 1658 der Rat der Stadt Leipzig die Organistenstelle an der Nikolaikirche. Am 3. Juli 1665 verehlichte er sich mit der Tochter des Predigers Corthum zu Bergedorf bei Hamburg, die ihm in 10jähriger Ehe 3 Kinder schenkte, von welchen ihn jedoch nur der Sohn Johann Albert F.[2]) überlebte. F. stand im

[1]) Einen derselben hat Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesangs Bd. III. Nr. 173. S. 497 abgedruckt.

[2]) Dieser, Dr. Johann Albert Fabricius, geb. 11. Nov. 1668, gest. 30. April 1736 als Rektor des Johanneums zu Hamburg, war einer der gelehrtesten und fruchtbarsten Philologen am Anfang des vorigen Jahrh. und Hauptbegründer einer Geschichte der klassischen Litteratur. Vgl. Mähly und Bertheau, Allg. deutsche Biogr. VI. S. 518—521.

freundschaftlichen Verkehr mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit, so mit Heinr. Schütz, Werckmeister u. a.; sein Ruf als Orgelspieler war so bedeutend, daß er sich öfters vor dem churfürstl. Hofe hören lassen mußte, auch vielfach zur Prüfung und Einweihung neuer Orgelwerke berufen wurde, wozu ihn tüchtige Kenntnisse in der Technik des Orgelbaus besonders befähigten. Am 9. Januar[1]) 1679 starb er zu Leipzig an der Schwindsucht und nahm den Ruf eines „weitberühmten Musikus" und eines „durch Tüchtigkeit, Gelehrsamkeit und Sittenreinheit ausgezeichneten Mannes" mit ins Grab. Vgl. seinen Leichensermon. Monatsh. für Musikgesch. 1875. S. 80. 81. Seine Kirchenkompositionen sind:

„Geistliche Arien, Dialogen und Konzerten, so zu Heiligung hoher Festtage mit 4—8 Vokalstimmen, samt ihrem gedoppelten Basso continuo mit allerhand Instrumenten können gebraucht werden." Leipzig 1662. 4°. Ernst Christoph Homburgs Geistliche Lieder. Erster Teil. Mit zwey-stimmigen Melodeyen geziehret von Wernero Fabricio etc." Naumburg 1659. — Die 100 Melodien dieses Buches kennzeichnen ihn als einen Komponisten der Ahleschen Richtung: sie fanden trotz ihres frischen, volksmäßigen Tones nur geringe Verbreitung. 5 derselben kamen mit den Homburgschen Liedern in das Saubertsche G.-B. Nürnb. 1677 und 8 stehen auch noch in Königs Harmonischem Liederschatz 1738; die folgenden 2: „Jesu du, du bist mein Leben" — $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$ d h a g — bei Homburg, Geistl. Lieder. S. 316 — u. „Laßt uns jauchzen, laßt uns singen" — fg a g g ab $\bar{c}$ h $\bar{c}$. Das. S. 384 — haben sich allein länger im Gebrauch erhalten."[2])

-fach, in Verbindung mit einem Zahlwort, z. B. dreifach, vierfach, ist ein Terminus der Orgelbauer, mit dem bei den gemischten Stimmen oder Mixturen der Orgel bezeichnet wird, wie viele in verschiedenen Intervallen gestimmte Pfeifen auf einer Cancelle stehen, also durch Niederdrücken einer Taste zur Ansprache gelangen. Eine Mixtur 3fach z. B. ist gewöhnlich so gestimmt, daß mit dem tiefsten G das nächste c u. das kleine e, also Quinte, Oktave u. Decime, gleichzeitig ertönen; nach einer andern Einrichtungsweise besteht Mixtur 3fach aus G c g, also Quinte, Oktav Quinte. Ist eine solche Stimme vier- oder noch mehr-fach, so werden diese akkordmäßigen Töne in höheren Oktaven wiederholt, oder es wird ein Chor oder mehrere Chöre verdoppelt. Im neueren Orgelbau wird die Bezeichnung -fach, die gleichbedeutend mit -chörig (vgl. den Art.) ist, fast ausschließlich auf den Registerknöpfen angewandt. — In der Zeit,

[1]) Nicht „April" wie Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 129 hat; vgl. den Leichensermon a. a. O. S. 180.

[2]) Vgl. bei Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeil. S. 175. 176 — diese beiden mit noch 5 andern seiner Melodien. — Ob ein Werkchen „Unterricht, wie man ein neu Orgelwerk, obs gut und beständig sey, nach allen Stücken in- und auswendig examinieren und so viel möglich probieren soll." Frankfurt u. Leipzig 1756. 87 S. 8°, das ihm als Verfasser zugeschrieben wird, ihm wirklich gehört, ist zweifelhaft. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 15.

da man die Teilung der Windlade durch Schleifen, also das Abteilen des Pfeifenwerks in Register noch nicht kannte, klangen beim Niederdruck einer Taste alle zu derselben gehörigen Pfeifen mit, und das mag wohl „scharff und starck geklungen und geschrieen" haben, wie Prätorius meint; später schied man wenigstens die im Prospekt stehende Pfeifenreihe als Präſtant, Principal, von den dahinter stehenden, dem Hintersatz, Nachsatz, Nasat, bei dem z. B. in der Halberstädter Orgel auf mancher Taste bis 56 Pfeifen gleichzeitig ertönten. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 98 ff. — Auch nachdem die Teilung der Register durchgeführt war, liebte man vielfach zusammengesetzte Mixturen noch lange (noch in der Orgel der Kathedrale zu York — 1834 von Elliot u. Hill — finden sich „Sesquialtera of 3 ranks and Mixture of 4 ranks", also 7fach, und ein „Great-Cornet of 8, 9 and 10 ranks") und erst die neuere Zeit ist mehr von denselben abgekommen und begnügt sich auch in den größten Orgelwerken mit 4—5 fachen Stimmen dieser Art.

Fagott (Basson), eine wichtige Zungenstimme der Orgel, die den Ton des gleichnamigen Blasinstrumentes nachahmen soll und voll, aber weich und leicht nasal intoniert ist.[1]) Sie hat einschlagende, breite und kurze Zungen von Messing, Kehlen aus dem gleichen Metall, Köpfe und Stiefel aus hartem Holz;[2]) ihre Schallbecher sind aus Zinn, öfters — namentlich in älteren Werken — auch aus Holz, und müssen für Fagott 16′ in den tiefsten Tönen mindestens 7′ Länge haben, können aber, wo Raumrücksichten dies fordern, an ihrem untern, engen Ende auch gekröpft werden. Ihre Mensur ist mehr oder weniger weit, je nachdem der Ton heller oder dunkler gehalten werden will; gewöhnlich zwar offen, trifft man sie aber auch halbgedeckt und dann in mehrfach verschiedenen Formen an: Deckel mit Schallöffnungen, die sich nach oben erweitern, oder aus zwei an ihrem weiten Ende zusammengelöteten Kegeln bestehend. — Der Fagott wird in der Tongröße von 16′ und 8′ gebaut;[3])

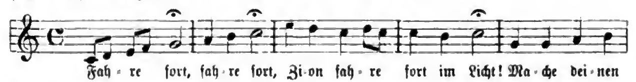
[1]) Seb. Bach in der „Disposition der neuen reparatur des Orgelwerks ad D. Blasii zu Mühlhausen" meint vom Fagott, „daß er zu allerhand neuen Inventionibus dienlich und in die Musik, sehr delikat klinget." Vgl. Bitter, Bach I. S. 69. Spitta, Bach I. S. 352. — Auch Wilh. Friedem. Bach redet in einem Gedicht, das er nach der Einweihung der schönen Silbermannschen Orgel in der Frauenkirche zu Dresden machte, von „der Gravität, die in dem Fagotto liegt." Vgl. Bitter, Bachs Söhne. II. S. 162.

[2]) Einen nach eigener Methode konstruierten Fagott 16′ hat Ladegast in der Domorgel zu Schwerin. „Die Köpfe sind vermieden, alle tonerzeugenden Teile ganz aus Messing; die Stimmvorrichtung ist mit Schrauben versehen, die zinneren Körper sitzen unmittelbar in den messingnen Kehlen. Der Witterungswechsel hat auf diese so konstruierte Stimme weniger Einfluß." Vgl. Maßmann, Orgelbauten. I. S. 64.

[3]) In dem „gravitätischen Orgelwerke des Stiffts B. M. Virg. zu Riechenberg vor der Stadt Goslar am Hartz belegen" (40 Stn.) stand auf einer Baßlade hinter dem Werk ein „Fagotto 32′" neben Fagott 16′ und einem zweiten Fagott 16′ und Hautbois 8′ im BW. Vgl. die Dispos. nach Biermann, Organogr. hild. 1738 — bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 210.

mit ersterer Tongröße findet er seine Verwendung zunächst im Pedal, auch schon in Werken mäßigeren Umfangs, wo er öfters unter dem Namen Fagottbaß mit entsprechend weiter Mensur und voller Intonation, den weicheren Rohrstimmencharakter zu repräsentieren hat; reicht er hiezu in größeren Werken nicht mehr aus, so wird er meist durch Bombarde ersetzt.[1]) — Wichtiger noch ist Fagott 16′ als Manualstimme. „Jede größere Orgel, die ein 32füßiges Pedalregister hat, sollte auch ein 16füßiges Rohrwerk, das zur Repräsentation des 16füßigen Tonmaßes ausreicht, im Manual haben." Diesen Platz einzunehmen, ist der Fagott vorzüglich geeignet, da er Fülle des Tones mit Weichheit vereinigt. In ganz großen Werken, die auch 32füßige Zungenstimmen im Pedal haben, reicht er freilich nicht mehr aus und muß durch einen zweiten Fagott, eine Bombarde 16′, oder eine entsprechend mensurierte und weicher intonierte Trompete 16′ verstärkt werden.[2]) — Eine weitere häufige Verwendung im Manual findet der Fagott 8′ als Baß in den beiden tieferen Oktaven, und wird dann in den höheren am gewöhnlichsten durch Oboe 8′, nicht selten auch durch Klarinette 8′ oder eine andere ähnliche Zungenstimme fortgesetzt.[3]) Die französischen Orgelbauer bauen den Fagott, wie fast alle ihre Zungenstimmen, mit aufschlagenden Zungen und verwenden ihn in ihren Dispositionen sehr ausgiebig.[4])

Fahre fort, fahre fort, Zion, fahre fort im Licht, Choral aus Freylinghausen. G.-B. 1704. I. Anhang. S. 1037. Nr. 667, wo er im Original heißt (Gesamtausg. 1741. Nr. 1043. S. 696 u. 697):
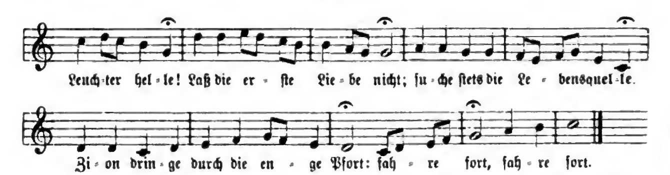


[1]) Einen eigentümlich gebauten Fagott 16′ mit aufschlagenden Holzzungen nach Angabe des Musikdirektors Riem in Bremen hat Fr. Schulze im Pedal der 1850 erbauten Domorgel zu Bremen gesetzt. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 378 führen diese Stimme unter dem Namen „Reim 16 feet" an (soll wohl heißen „Riem"). — Goll, Engelberg, nennt auch einen Fagott 8′ im Pedal Fagottbaß.

[2]) Vgl. Granzin, Bemerkgn. über Orgelbau, Allg. mus. Ztg. 1863. S. 341—342. Walcker, Ulm, setzt Kontrafagott 16′ und Sekend Fagott 16′ ins HW, derselbe und verschiedene andere OB. setzen Tuba 16′, Trombone 16′, Trompete 16′ ins HW. und Fagott 16′ ins Pedal, was Granzin a. a. O. für „fehlerhaft" hält.

[3]) Die ergänzende Zusammenstellung von Fagott (Baß C—h) und Oboe (Diskant c¹—f³) ist zwar das Gewöhnliche aber nicht das Ausschließliche; manche haben statt Oboe auch Klarinette im Diskant; Marfussen und Sohn, Orgel der Gustavskirche, Gothenburg, setzen C—h Fagott, c¹—f³ Vox virginea 8′, Cavaillé-Coll, HM. der Orgel zu St. Dénis, Fagott und Cor anglais 8′. — Koulen, Straßburg, statt Fagott-Klarinette: „Euphone-Klarinette" — u. dgl.

[4]) So hat z. B. die Merklinsche Orgel von St. Eustache in Paris, Basson 16′ u 8′ im Pedal und Basson-Hautbois 8′ im Klav. Récit; ihre Vorgängerin von Barker hatte im Ped. Basson 16′ 8′ u. 4′ und im Posit. noch einen „Basse de Basson 8′." Vgl. Ply, La facture moderne. 1880. S. 318. 321.



Wie manche andre Hallesche Melodien, ohne irgend welchen sichern Anhaltspunkt, den Dichtern der Lieder, mit denen sie zuerst erschienen sind, zugeschrieben werden, so soll auch die vorliegende dem Dichter des Liedes Johann Eusebius Schmidt zugehören. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 191.
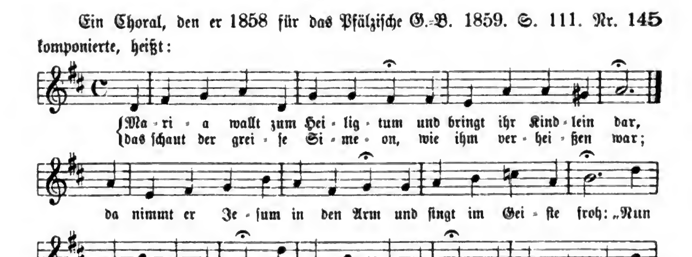
Faißt, Dr. Immanuel, ein um Gemeindegesang, Orgelspiel und Kirchenmusik der evangelischen Kirche, besonders in seinem engeren Vaterland Württemberg, sehr verdienter Musiker, ist am 13. Oktober 1823 zu Eßlingen als der Sohn eines dortigen Lehrers und Organisten geboren. Seine elementare Schulbildung erhielt er in seiner Vaterstadt und daneben von früher Jugend an auch mannigfache musikalische Anregung. Zum Theologen bestimmt, trat er 1836 in das niedere theologische Seminar zu Schönthal ein und setzte hier neben seinen Schulstudien auch die musikalischen im Klavier- und Orgelspiel, sowie in der Komposition mit regem Eifer fort. Von 1840—1844 gewährte ihm der Aufenthalt an der Universität Tübingen und seine aktive Mitwirkung bei den Übungen und Aufführungen des dortigen Oratorienvereins weitere wertvolle Gelegenheit zur Fortbildung in der Musik, zu der ihn eine immer stärker sich geltend machende Neigung zog, die ihm schließlich den Gedanken nahe legte, sich ganz dieser Kunst zu widmen. Eine Reise, die er im Herbst 1844 antrat, galt denn auch in erster Linie seiner Ausbildung als Orgelspieler und Kirchenmusiker. In Berlin, wo er sich längere Zeit aufhielt, machte er sich besonders die Vorbilder der Organisten A. Haupt und Ludw. Thiele, sowie die Aufführungen der Singakademie und des Domchores zu Nutzen und bald konnte er mit großem Erfolg als Orgelspieler in Konzerten auftreten.[1]) Im Herbst 1846 kehrte er in die Heimat zurück und begann hier seine Thätigkeit mit der im März 1847 erfolgten Gründung des „Vereins für klassische Kirchenmusik", den er seitdem geleitet und zu einer Leistungsfähigkeit herangezogen hat, die denselben in die erste Reihe unter den ähnlichen Vereinen in andern deutschen Städten stellt. Noch im gleichen Jahre erhielt

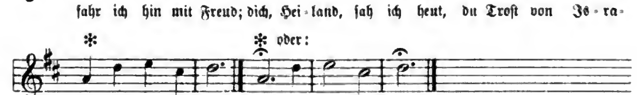
[1]) Vgl. Allg. mus. Ztg. 1864. S. 700—701. „ . . Wir haben selten ein so aller Schwierigkeiten spottendes, gewaltiges, sicheres, präcises und in der Registrierung feines Spiel gehört . . . Man erkannte in allem den erfahrenen Meister, der sein Instrument genau kennt und daher auch ein ihm bis dahin fremdes Werk von kolossaler Stimmenanzahl bald übersah und seine Eigentümlichkeit erkannte." (Gelegentlich eines Konzerts auf der neuen Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig.)

F. auch eine amtliche Stellung als Leiter einer „Schule für Kirchenmusik“, in der jüngere Lehrer in Orgelspiel und Orgelkunde, sowie in der Komposition unterrichtet werden. Als solcher hat er — namentlich seit diese Schule mit dem 1857 ebenfalls unter seiner hauptsächlichen Mitwirkung gegründeten und seitdem unter seiner trefflichen Direktion stehenden Konservatorium für Musik in Stuttgart näher verbunden worden ist — vielleicht am tiefgehendsten für die Hebung der in Süddeutschland sehr darniederliegenden Orgelkunst gewirkt: eine Anzahl der ausgezeichnetsten Organisten Süddeutschlands und der Schweiz verdankt ihm ihre Bildung und ihre nach dem Höchsten der Orgelkunst strebende Geistesrichtung. Was F. als Vorstandsmitglied des Deutschen Sängerbundes, als Dirigent — 1847—1857 leitete er den Stuttgarter Liederkranz und seit 1849 ist er Dirigent der Sängerfeste des Schwäbischen Sängerbundes — und Komponist — sein „Gesang im Grünen“ wurde 1865 in Dresden, sein „Die Macht des Gesanges“ vom Schlesischen Sängerbund, sein „Dem Herrn“ vom niederösterreichischen gekrönt — für den Männergesang, was er durch seine Schrift „Zur Hebung des Gesangunterrichts in den evangelischen Volksschulen Württembergs“ (Stuttg. 1881. 235 S. 8°) für den Volksgesang geleistet, kann hier nur vorübergehend erwähnt werden. Wichtiger ist für uns seine Thätigkeit auf dem Gebiete des protestantischen Chorals. Hier hat sich F. durch die gründlichsten historischen Studien und Forschungen eine Vertrautheit mit dem Gegenstande erworben, die ihn in die erste Reihe der auf diesem Gebiete Mitarbeitenden stellt; zwar harren die Ergebnisse seiner Forschungen noch großenteils der Veröffentlichung im Zusammenhang; dagegen sind sie in der Arbeit am Ch.-B. der Eisenacher Konferenz 1854 — und am Württ. Ch.-B. 1876 in ausgiebiger Weise bereits verwertet. In nicht minder eingehender Weise beschäftigt er sich schon lange mit Studien über die geschichtliche Entwicklung der Klaviermusik, die ihn auch tief ins Gebiet der älteren Orgelmusik hineinführten; schon 1847 veröffentlichte er „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate“ (in Dehns „Cäcilia“ Bd. 25 und 26), die ihm von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen den Doktortitel eintrugen; seitdem hat er diese Arbeit in der Absicht fortgesetzt, sie zu einer „Geschichte der Klaviermusik“ überhaupt zu erweitern (vgl. Allg. mus. Ztg. 1868. S. 405), deren Herausgabe in Aussicht steht. Als Kochers Nachfolger wurde F. 1865 Organist und Musikdirektor an der Stiftskirche in Stuttgart. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

25 Choralmelodien der evang. Kirche aus dem 16. u. 17. Jahrh. in ihrer ursprüngl. Form. Stuttg. 1850. 2. Aufl. 1852. 8°. — Die Melodien des Deutschen evang. Kirchen-G.-B. in vierst. Satze. Für Orgel und für Chorges. Aus Auftr. der deutschen evang. Kirchenkonferenz zu Eisenach bearbeitet (mit v. Tucher u. Joh. Zahn). Stuttg. 1854. qu. 4°. 99 Melodien. — Choralbuch für die evang. Kirche in Württemberg. 3. Aufl. Stuttg. 1876. qu. 4°. 211 Choräle. Siegespsalm für Doppelchor, Orch. u. Orgel. Op. 29. 1871. — Kirchl. Chorgesänge für gemischte Stimmen mit und ohne Orgelbegleitung. I. Folge. Vierst. Gesänge. Nr. 1—15. Stuttg. Zumsteeg. Außerdem Orgelstücke und einige Motetten in verschiedenen Sammlungen. —

Ein Choral, den er 1858 für das Pfälzische G.-B. 1859. S. 111. Nr. 145 komponierte, heißt:
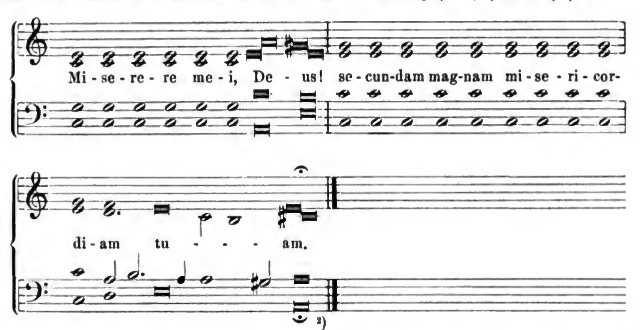




Falso bordone, Fauxbourdon, wörtlich falscher Baß, falsche Unterstimme.[1]) — In der päbstlichen Kapelle zu Avignon (1307—1377) hatte sich eine Art des Psalmodierens ausgebildet, bei welcher ein Sopran oder Kontralt die Hauptstimme, die Psalmmelodie als Cantus firmus führte, während zwei andere Stimmen — gewöhnlich ein Tenor oder Kontralt und ein Baß, oder Bourdon —, die eine in Unterquart-, die andere in Untersext-Parallelen begleiteten, bis am Schluß die erste und dritte Stimme in die Oktave, die zweite in die Quinte schritt. Bei der 1378 erfolgten Rückverlegung des päbstlichen Stuhles nach Rom brachten die Sänger „stolz auf ihre Fauxbourdons“ diese Singweise mit und erhielten sie in der ursprünglichen Weise bis in die Gegenwart herein im Gebrauch. — Eine spätere Zeit bildete diese Falsibordoni weiter in der Weise aus, daß „der Cantus firmus im Tenor von zwei höheren und einer tieferen Stimme, Note gegen Note, in lauter Konsonanzen begleitet wurde.“ Diese Gesangsweise ist bereits „eine wesentlich andere, kunstvollere Gattung des Psalmodierens, eine Art Kontrapunkt, die nicht immer der bloßen Improvisation der Sänger anheimgestellt, sondern zuweilen selbst von bedeutenden Komponisten ausgearbeitet wurde.[2]) Sie hat sich auch im liturgischen Gesang der katho-

---

[1]) Den Namen erklärt z. B. Adrian Petit-Coclicus, Comp. mus. 1552 so: „. . . et dicitur gallice Fauxbourdon, id est, quod malae species, quae sunt contra partem superiorem, excusantur, per vocem inferiorem, scalis seu octavis.“ Vgl. auch Adam von Fulda, De mus. II. 10. bei Gerbert, Script. III. S. 351. Andere, zum Teil sehr naive Erklärungen bei Prätorius, Synt. mus. III. S. 9.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. II. S. 314. — Eine Art des Fauxbourdon, die für uns nicht in Betracht kommt, beschreibt Baini-Palestrina. Deutsch von Kandler, herausgeg. von Kiesewetter. 1834. S. 54. Anm.

lischen und evangelischen Kirche mit Recht erhalten, da sie „unstreitig etwas Feierliches und einfach Würdiges hat;" freilich verdient sie in dieser Ausbildung den Namen Falso bordone nur noch in dem Sinne, daß derselbe einen Allgemeinausdruck für die verschiedenen Arten mehrstimmig zu Psalmodieren darstellt.[1]) Ein Beispiel dieser Art des Falso bordone von Giov. Maria Nanini mag hier stehen, es heißt:



Später wurde dann auch der Sprechton in der Psalmodie Falso bordone genannt: „Falso bordone ist, wenn in einem Gesang viel syllaben oder Wörter unter einer einigen Noten gesungen werden", erklärt Demantius[3]) und schon Heinrich Schütz wendet in seiner „Historia der Aufferstehung Jesu Christi" 1623 den Namen ebenfalls in diesem Sinne an,[4]) doch geht bei ihm die Psalmodie vielfach in gebundenen Gesang über, für welchen auch die Instrumentalbegleitung aus ihren ruhenden Akkorden heraustritt, es sind die ersten Rudimente der modernen Arienform, die sich hier ansetzen; z. B.
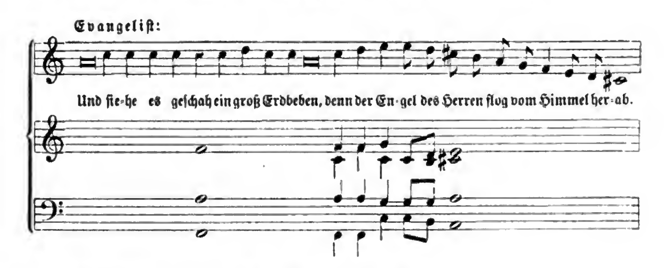
---

[1]) Vgl. v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 67, der mit dieser Annahme gewiß Recht hat.

[2]) Vgl. Proske, Musica divina. I. 4. Bd. 1863. S. 210, wo von S. 309 an eine Anzahl solcher Falsibordoni von mehreren der besten Meister mitgeteilt sind.

[3]) Vgl. Christoph. Demantii, Isagoge artis musicae. Freiberg 1656, im Appendix.

[4]) Er sagt in der Vorrede: „Der Evangelist kan in ein Orgelwerk, Positiff, oder auch in ein Instrument, Lauten, Pandor u. s. w. nach Gefallen gesungen werden, wie denn zu dem Ende die Wort des Evangelisten unter den Bassum continuum mitgesetzt worden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zuerindern, daß so lange der Falso bordon in einem thon weret, er auff der Orgel oder Instrument, mit der Hand immer zierliche und approprijerte leuffe oder passaggi darunter mache, welche diesem Werk, wie auch allen andern Falsobordonen die rechte art geben, sonsten erreichen sie jhren gebührlichen effekt nicht." Vgl. Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. Berlin 1872. S. 60 ff.



Faltenbalg, vgl. den Art. „Balg", und „Spanbalg".

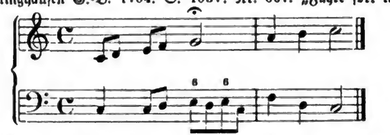
Feld, im Prospekt einer Orgel heißt eine Abteilung in gerader Linie aufgestellter Zinnpfeifen, gegenüber den in einem vorspringenden Bogen aufgestellten Pfeifen die einen Thurm bilden. Vgl. den Art. „Prospekt".

Feldflöte, Feldpfeife, ein kleines Flötenregister in älteren Orgeln, das zu 4', 2' und 1' disponiert wurde und die kleine Querpfeife — Fifre — der Feldmusik nachahmen sollte. Bei manchen älteren Orgelbauern ist diese Stimme dasselbe wie Bauernflöte und Schweizerpfeife (vgl. den Art.), andre unterscheiden sie von diesen. Prätorius, Synt. mus. II. S. 166 hat auch einen „Feldpfeifenbaß im Stuel". Vgl. auch Adlung, Anleitg. zur mus. Gel. 1758. S. 416. Ders. Mus. mech. organ. 1768. I. S. 93.
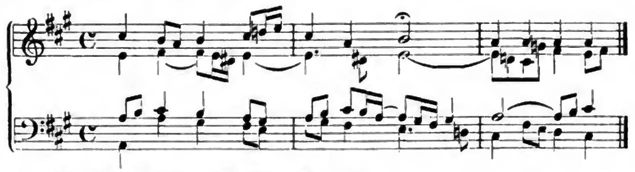
Fermate, Corona, Convenientia, signum convenientiae, ein Ruhepunkt, der im Verlaufe eines Tonstückes die Bewegung des Rhythmus auf kürzere oder längere Zeit unterbricht, indem die Note oder Pause, über welcher das Zeichen der Fermate, ein Punkt mit einem Bogen darüber 𝄐 steht, länger gehalten wird, als ihre wirkliche Geltung fordern würde. Über die Verwendung der Fermate als Kunstmittel im allgemeinen ist hier nicht zu sprechen: wohl aber ist ihre Bedeutung für den Choral näher zu betrachten. Fermaten, wie sie sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts[1]) an Stelle der Beistriche (vgl. den Art.) des alten Chorals finden, haben nicht die Bedeutung der wirklichen Fermate, sie verlangen nicht ein längeres Verweilen auf der mit ihnen versehenen Note, sondern sind zunächst nichts weiter, als eine Bezeichnung der Zeilenschlüsse. So z. B. in

[1]) Eines der ersten G.-BB., die statt der Beistriche Fermaten setzen, ist wohl Joach. Neanders „Glaubens- und Liebesübung in . . Bundesliedern". 1680. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1874. S. 121.

Freylinghausen G.-B. 1704. S. 1037. Nr. 667. „Fahre fort ꝛc."
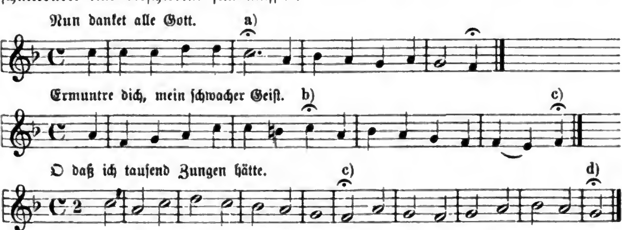


oder in den 56 kleinen Choralvorspielen von Seb. Bach. Edition Peters. Fol. V. Nr. 36. „Liebster Jesu, wir sind hier".
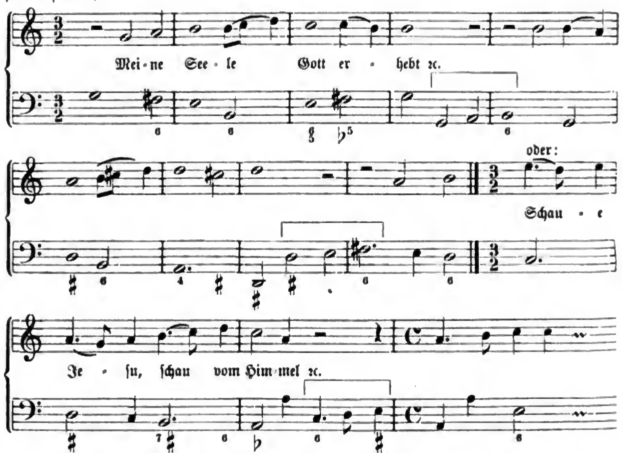


Vgl. Spitta, Bach I. S. 590. Anm. 38.

Weiter ist aber die Fermate im Choral die Bezeichnung eines melodischen Einschnitts, dessen Dauer durch das Taktgefühl gegeben wird, nicht aber fest bestimmt werden kann, weil sie sich nach den jedesmaligen Takt- und Accentverhältnissen zu richten hat. So wird in den folgenden Chorälen die Dauer der Einschnittsnote eine verschiedene sein müssen:



bei a), wo die Einschnittsnote drei Taktteile enthält, verlangt das Taktgefühl ein strenges Einhalten des Taktes; bei b), mit der Einschnittsnote von einem Taktteil, der aber auf eine betonte Silbe fällt, ein etwas längeres Anhalten; bei c), Einschnittsnote von einem Taktteil, aber auf eine unbetonte Silbe fallend, ein nur ganz kurzes Anhalten; bei d) endlich, wo die Schlußnote einen Taktteil enthält, aber auf eine accentuierte Silbe fällt und überdies den Schluß des Aufgesanges zu markieren hat, eine Verlängerung der Noten. Nur eine falsche Anschauung von der Bedeutung der Fermate im Choral konnte frühe schon die Frage entstehen lassen, wie die willkürlich verlängerte Zeitdauer derselben durch die begleitende Orgel auszufüllen sei.

Spuren solcher Ausfüllung zeigen sich z. B. in den Nürnb. G.-BB. von Saubert 1677 und Feuerlein 1690, wo Joh. Chr. Wecker zunächst Einschnitt und Pausen so ausfüllt:¹)



Die Blütezeit der Orgelmusik, wie sie zu Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in herrlichster Weise sich entfaltete, und ein „Überwiegen der Orgel über den Gesang zur natürlichen Folge" hatte, veranlaßte die Entstehung der Zwischenspiele (vgl. den Art.), die in ihrer Ausartung lange den Choral verunzierten²) und noch bis in die Gegenwart herein ihre Verteidiger finden³), wenn sie auch, wo sie noch nicht ganz beseitigt sind, sich mehr bescheiden und in den Rhythmus der Melodie einfügen lassen mußten. Aber selbst da, wo man vom Gebrauch der Zwischenspiele abgekommen ist, vermag man sich noch nicht immer zu der

¹) Vgl. „Tabulatur-Buch von Johann Pachelbel", in den Monatsh. für Musikgesch. 1874. S. 121.

²) „So konnte es kommen, daß die Organisten auch da, wo sie bescheiden hätten begleiten sollen, nicht abließen in willkürlichem Spiel die Melodie zu verbrämen und zu ändern, den einheitlichen Organismus derselben durch zwischengeschobene Phantasien zu zerstücken." Vgl. Spitta, Bach I. S. 584. Auch Adlung, Musik. Gelahrth. S. 683. 684, schildert solches Unwesen.
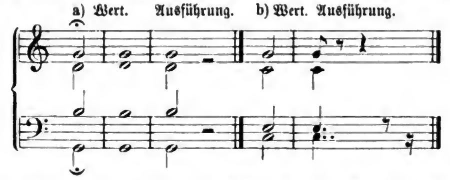
³) So z. B. Palmer, Evang. Hymn. S. 372. 381, der als ein liturgisches Gesetz geltend macht, daß im Gottesdienst vom Anfang bis Ende keine leere Stelle eintreten soll, aber immer von Pausen spricht, in denen während der Einschnitte, die doch nicht Pausen sind, Ausfüllungen einzutreten haben.

einzig richtigen Behandlung des mit der Fermate versehenen Einschnittes, dem einfachen, in richtigem Verhältnisse zum Rhythmus des Chorals stehenden Halten des betreffenden Akkordes zu bequemen, und schlägt z. B. ein Abheben desselben von unten nach oben, bei fortklingendem Melodieton, oder ein Festhalten des Melodietones mit Ausfüllungen in den Mittelstimmen vor,[1]) ohne daran zu denken, wie geschmacklos es ist, die Melodie, die ja vor allem der melodischen Einschnitte bedarf, einschnittlos weiterklingen zu lassen.
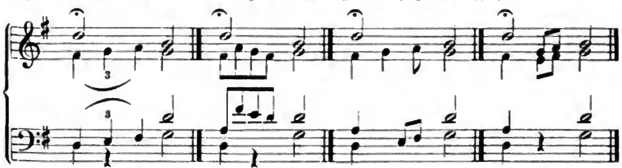
Fernflöte, eine Flötenstimme der Orgel von zarter, säuselnder Intonation, die zwar den Flötenton noch als Grundlage, aber zugleich leichten, gambenartigen Strich hat, und sich daher in ihrem Toncharakter dem Salicional nähert,[2]) in das sie in der tiefen Oktave öfters übergeführt wird. Sie hat Körper von Metall, die nach Spitzflötenart gebaut, an der Mündung enger als am Labium sind,[3]) und steht mit 8 Fußton gewöhnlich im Echowerk größerer Orgeln.

Figulus, Wolfgang, Kirchentonsetzer und musikalischer Theoretiker, der um 1520 zu Naumburg geboren wurde. 1548—50 lebte er zu Leipzig und machte

[1]) Ersteres empfiehlt z. B. das Württ. Orgelspielbuch 1851. S. 25 und giebt als Beispiel:



das umgekehrte Verfahren unter b) Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. XII der Vorr., während Flügel, Euterpe 1862. S. 124. 125 gar Ausfüllungen wie folgende empfiehlt:



nicht bedenkend, welche Natur- und Kunstwidrigkeit es wäre, gerade die Kadenzen auf diese Weise zu beunruhigen. Die von ihm dort angeführten Beispiele aus einem figurirten Choral von Bach haben hier keinerlei Beweiskraft.

[2]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel der Pfarrkirche zu Kempen. 1876. S. 24.

[3]) So macht z. B. G. Stahlhuth, das c seiner Fernflöte in der Konzertorgel zu Aachen bei 0,167m am Labium an der Mündung um 3¹/₂ Töne enger. Vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876 S. 61.

hier wahrscheinlich seine Universitätsstudien, und an Lätare 1551 wurde er als Nachfolger Michael Voigts Kantor und Kollege an der Fürstenschule zu Meißen. Um diese Zeit wird er sich dann auch verheiratet haben, denn am 1. Mai 1568 wurde ein Sohn von ihm in die Schulpforte aufgenommen. 1577 verlor er seine Ehfrau durch den Tod und schloß 1579 eine zweite Ehe mit Anna Geier, der Witwe des verstorbenen Pfarrers Geier zu Nossen. Unter dem 4. März 1588 wurde er dann „Alters und Leibesschwachheithalber" mit 70 Gulden Pension in den Ruhestand versetzt, wie es indes scheint, nur als Kantor, in welchem Amte ihm Georg Schulze nachfolgte; sein Schulamt scheint er nominell behalten zu haben, ließ sich aber in demselben durch seinen Schwiegersohn, Mag. Friedr. Birck vertreten. Da dieser 1591 als Kantor an die Landesschule nach Grimma kam, so ist wohl F. um diese Zeit gestorben. — Von Figulus Kompositionen sind hier zu nennen:

1. Precationes aliquot musicis numeris compositae a . . . Leipz. 1553. — 18 Gesänge. — 2. Tricinia sacra ad voces pueriles pares in usum scholarum composita. Nürnb. 1559. Tom. I. und II. sind gesammelte Stücke (vgl. Eitner, Bibliogr. S. 155). Tom. III. 39 Gesänge, darunter Nr. 26—39 deutsche geistliche Lieder. — 3. Cantionum sacrarum 8, 6, 5, 4 vocum, primi toni Decas prima. Frankf. 1575. — 4. Amorum Filii Dei hymni sacri, de natali Domini nostri Jesu Christi, decadis VI. Wittenb. 1587. 5 Gesänge. — 5. Vetera nova Carmina sacra. De Natali Domini nostri Jesu Christi, a diversis Musicis composita. Frankf. 1571. 20 Weihnachtslieder, darunter 10 von F. — 6. Hymni sacri et scholastici cum melodiis et numeris musicis anniversaria vice denuo collecti et aucti. Leipz. 1594. — 7. Einige Einzeln- und Gelegenheitsgesänge. Vgl. Monatshefte für Musikgesch. 1877. S. 126 bis 131.

Figurierter Choral, Choralfiguration, vgl. den Art. „Orgelchoral".

Filitz, Dr. Friedrich, ein fleißiger Forscher auf dem Gebiete der älteren evangelischen Kirchenmusik, war am 16. März 1804 zu Arnstadt in Thüringen geboren, studierte später Philosophie und erwarb sich in dieser Fakultät den Doktorgrad. Seit 1843 lebte er in Berlin, wo er namentlich auch mit Ludwig Erk in Verbindung trat, und 1848 ging er nach München und lebte hier privatisierend bis an seinen Tod, am 7. Dezember 1876. — Seine hier zu nennenden Werke sind:

„Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch". Berl. 1847, mit 223 Melodien. Dieses Ch.-B. war speciell zu Bunsens „Allgemeinem evang. Gesang- und Gebetbuch" bearbeitet nnd enthält erstmals folgende neue Choralmelodien, von denen die mit * bezeichneten als von Filitz komponiert bezeugt sind: Vierst. Ch.-B. 1847. Eine sehr lesenswerte 38 Seiten lange Vorrede über den Choral ist dem Buche vorgesetzt. — „Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts." Essen 1845. 4°. — 150 Nr. — gemeinschaftlich mit Ludwig Erk herausgegeben. — Verschiedene seiner Aufsätze über ältere Kirchenmusik finden sich in den Zeit-

schriften: Cäcilia (Mainz, Schott), Euterpe (z. B. „Volksweise und Gemeindeweise“ 1878. S. 101—105. „Die Reform des evang. Gemeindegesangs in ihrer ursprünglichen Veranlassung“ 1880. S. 1—3. u. 21—24). Darmst. Schulzeitung, Diesterwegs Rhein. Bl. u. a.; auch eine größere einschlägige Schrift „Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik“. München 1853. 8°. hat er herausgegeben.

Nr. 4. Menschen sind zerbrechlich Glas. Es-dur es f g es b b g. Jakob u. Richter II. 496.
Nr. 30. Der Tag wohl durch die Wolken dringt. D-moll d a a f g f e d. Das. II. 605.
Nr. 87. Holdselig m. verjüngter Klarheit. G-dur g h c̄ d̄ h c̄ d̄ c̄ d̄. Das. II. 791.
Nr. 114. Kommst du, kommst du, Licht der ꝛc. Es-dur g e s as g as g f f. Das. II. 921.
Nr. 117. Laß dich Gott, du ꝛc. G-dur h g a | h c̄ d̄ a h c̄ a g. Das. II. 930.
*Nr. 141. Nimm dich o meine Seel in acht. G-dur g g fis e d e c d. Das. II. 1031.
*Nr. 157. O Ewigkeit, o Ewigkeit. D-dur d a g fis d e e d. Das. II. 1056.
Nr. 162. O Jesu, König hoch zu ehren. G-dur d g a h d̄ c̄ h a g. Das. II. 1089.
Nr. 168. O möcht mein träger Sinn. C-dur g c̄ h a a g. Das. II. 1105.
*Nr. 178. Seele du mußt munter werden. F-dur f g a f a b c̄ a. Das. II. 1127.
*Nr. 177. Schöner Himmelssaal. F-dur f g a a g. Das. II. 1119. Erk, Ch.-B. Nr. 234.
*Nr. 183. So ists an dem, daß ich mit Freuden. F-dur c̄ c̄ c̄ a c̄ d̄ c̄ b a. Das. II. 1159.
*Nr. 187. Triumph, Triumph dem Lamm ꝛc. D-moll d f a f e f g a a b a. Das. II. 1173.
*Nr. 197. Was Gott gefällt, mein frommes Kind. G-dur g a h g c̄ h a g. Das. II. 1203.
*Nr. 203. Wem in Leidenstagen. F-dur a a g g f e. Das. II. 1233. Layriz III. Nr. 586.

Finck, Heinrich, ein trefflicher Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, über dessen Leben aber bis jetzt nur Weniges bekannt ist. Er erhielt seine musikalische Ausbildung zu Krakau in Polen („cujus ingenium in adolescentia in Polonia excultum est“, sagt Herm. Finck), wo er später auch in Diensten bei den Königen Johann Albert (1492—1502), Alexander (1502—1506) und Sigismund I. (1506—1546) stand („et postea regia liberalitate ornatum est“), und es scheint sein Verhältnis zu seinen gekrönten Dienstherren, wie das

Josquins zu Ludwig XII., ein ganz gemütliches gewesen zu sein.[1]) Die Zeit seines Ablebens ist nicht bekannt. — Seine Tonsätze zeigen F. „in seiner man könnte sagen reckenhaften Tüchtigkeit, in seiner anspruchslosen Größe, in seinem treuen innig empfindenden Gemüte, sogar in seinen gelegentlichen Schroffheiten und Härten als einen echtdeutschen Meister."[2]) Sie erschienen hauptsächlich in folgenden Sammlungen:

1. „Schöne außerlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens sampt andern newen liedern, von fürnemsten diser kunst gesetzt" ꝛc. Nürnberg 1536, mit 30 vierst. Liedern von ihm und weiteren von Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Ludw. Senfl u. J. S. (incertus symphonista?). — 2. Der großen Hymnensammlung „Sacrorum hymnorum lib. I." Wittenberg 1542. G. Rhaw, mit 22 Bearbeitungen alter Kirchenhymnen von ihm. — 3. Dem Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum". Augsb. 1545. Phil. Uhlhard, eine ausnehmend schöne Arbeit, die sieben Begrüßungen des leidenden Erlösers."[3]) — Eine „Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4 und 5 Stimmen von Heinrich Finck. In Partitur gesetzt und mit einem Klavier-Auszug versehen von Rob. Eitner", hat die Gesellsch. für Musikforschung, in ihren Publikat. Jahrg. VII. Bd. 8. 1879. Berl. Trautwein, neu edirt.

Finck, Hermann, ein Verwandter des vorigen („hic fuerit patruus meus magnus" nennt er diesen), hat sich zwar vorzüglich durch ein theoretisches Werk für alle Zeiten einen Namen gemacht, ist aber gleichwohl auch hier zu nennen, weil ihm lange Zeit irrtümlich die Erfindung zweier Choralmelodien zugeschrieben wurde. — Er ist wahrscheinlich um 1490 zu Pirna in Sachsen geboren; wo er seine ersten Studien gemacht, ist nicht bekannt, wohl aber daß er nach 1526 „zuerst der Kapelle des Königs Ferdinand angehörte, wo er teils die Musik erlernte, teils Gesang- und Instrumentalmusik ausübte."[4]) Daß er vorher in Polen gewesen und dort schon, um 1506 von August I. (?!) die Stelle seines Oheims in Warschau" erhalten habe,[5]) ist falsch und beruht auf der hartnäckig festgehaltenen Verwechslung mit Heinrich Finck. 1554 ließ er sich als Musiklehrer in Wittenberg nieder, wo er 1557 als Organist angestellt wurde, wie aus „Nik. Selnecceri . . . Antwort auff die

[1]) Nach Valerius Herberger, Herzpostille, Dom. cant. S. 370, beklagte sich König Alexander scherzweise über Fincks hohe Besoldung mit den Worten: „Wenn ich einen Finken in einen Käfig setze, so kostet er mich jahrüber kaum einen Dukaten und singt mir auch."

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. III. S. 369, auch Hermann Finck sagt von ihm: „Henricus Fink, qui non solum ingenio, sed praestanti etiam eruditione excelluit, durus vero in stylo."

[3]) Weitere in den Sammelwerken seiner Zeit sich findende Kompositionen verzeichnet Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrh. Berlin 1877.

[4]) Nach der Bekanntmachung des Rektors Dr. Matth. Blochinger an der Universität Wittenberg aus Veranlassung seines Todes, bei Fürstenau, Allg. deutsche Biogr. VII. S 13.

[5]) Wie noch Mendel, Lex. III. S. 521 hat, während Fürstenau, Mitt. des sächs. Altertumsvereins, Jahrg. 1869, bereits den vollständigen Nachweis der Irrtümlichkeit dieser Annahme gegeben hat.

Besserung . . . Lamberti Danaci", Leipzig 1581. Bl. E. 3b hervorgeht. Vgl. L. Erk, Monatsh. für Musikgesch. 1879. Nr. 4. u. Allg. deutsche Biogr. IX. S. 795 sehr geachtet und beliebt und vielleicht auch als Leiter der Musikaufführungen an der Universitätskirche thätig war. Er starb am 28. Dezember 1558 und wurde am folgenden Tag begraben. —

An Musikwerken von ihm sind nur ein Hochzeits- und ein Grabgesang. Wittenberg 1555, sowie seine Arbeit über „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" 1558[1]) bekannt geworden. Über die Melodie selbst die ihm lange als Erfinder zugeschrieben wurde, vgl. den betreffenden Art. — Sein theoretisches Werk: „Practica musica". Wittenb. 1556, enthält wertvolle geschichtliche Nachrichten und bemerkenswerte Äußerungen über die Musikzustände seiner Zeit.

Finck (Fincke, Finke), Johann Georg, ein geschickter Orgelbauer, der ums Jahr 1700 eine Werkstätte zu Saalfeld hatte, wo er für die Stadtkirche zu Gera eine schöne Orgel von 42 kl. Stn. auf 3 Manualen und Pedal, und 1715 eine kleinere von 18 Stn. auf 2 Manualen und Pedal, erbaute. Zu letzterem Werke wurde ihm das Material geliefert, das Adlung. Mus. mech. org. II. S. 9 aufführt; die Dispositionen beider Werke bei Adlung a. a. O. I. S. 230 und 272. Fink scheint ein erfinderischer Kopf gewesen zu sein, der nicht auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln liebte, vielmehr seiner Zeit mehrfach voran war, wie aus den Andeutungen über seine Bauweise einzelner Stimmen in der genannten Geraer Orgel zu schließen ist.[2])

Fink, Christian, Musikdirektor und Organist zu Eßlingen, ist am 9. August 1831 zu Dettingen bei Heidenheim in Württemberg geboren und erhielt den ersten Unterricht in Klavier- und Orgelspiel von seinem Vater, einem Lehrer und wackern Musiker. 1845—1849 bereitete er sich im Seminar zu Eßlingen für den Lehrer-

---

[1]) Walther, Mus. Lex. 1732. S. 245 berichtet, daß F. unter dem 25. Dezember 1557, an den „Ertz-Bischof zu Magdeburg, Sigismundum, Marggrafen von Brandenburg, sein auf viererlei Art komponiertes, und von Alberto, Markgrafen von Brandenburg, Bareyth in seinem Exilio verfertigtes Lied: Was mein Gott will, das gscheh allzeit ꝛc.", gesandt habe. „Es ist solches 1558 in 4°. gedruckt worden und nennt er sich sowohl in der Auf- als Unterschrift nur schlechtweg einen „Musikum". — Die Melodie „Ach bleib mit deiner Gnade", die er nach Mendel, a. a. O. „verfaßt haben soll", ist 100 Jahre jünger und von Kaspar Kramer, Rektor in Mühlhausen 1641.

[2]) Da finden wir z. B. eine Vox humana im H.-W. mit „96 Pfeifen, die Hälfte ist von Metall, ein Flötenwerk; die andere Hälfte von Blech, ein Rohrwerk; beyde auf einem Stocke" — ein „Gedackt 8' (II. Man.) von Birnbaumholz, die Kerne und Labia mit Zinn belegt", — eine „Flöte douce 4', durchaus doppelt, in 96 Pfeifen; 48 von Metall, gedeckt, und 48 von Birnbaum, offen," — im Ped. dem auch das große Cis nicht fehlte, einen „Violdigambenbaß von Holz. Jeder Klavis giebt 3 Töne an," — einen „Trompetenbaß von Blech. Die Mundstücke sind von Elsebeerholz in Leinöl gesotten; der Aufschlag des Blattes mit Pergament belegt, nebst Krücken mit Schrauben" u. a. Eigentümliche.

beruf vor und genoß Frechs Unterricht in der Musik; als Elementarlehrer in Stuttgart setzte er seine musikalischen Studien unter des Stiftsorganisten Kocher Leitung mit regem Eifer fort, und faßte den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen. Er besuchte 1853 und 1854 das Konservatorium für Musik zu Leipzig und vollendete seine Studien im Orgelspiel bei Johann Schneider in Dresden. Nach kurzem Aufenthalt in der Heimat ließ er sich 1856 in Leipzig nieder, wo er sich mit Musikunterricht und Komposition beschäftigte, sowie als Orgelspieler bei Kirchenkonzerten, namentlich des Riedelschen Vereins wirkte. Als Nachfolger Frechs übernahm er 1861 die Stelle des Hauptlehrers für Musik am Seminar und des Organisten und Musikdirektors an der Stadtkirche zu Eßlingen, wo er seitdem mit Erfolg wirkt und auch an der Spitze eines Oratorienvereins steht, den er zu schöner Leistungsfähigkeit herangebildet hat und mit dem er alljährlich bedeutende Musikwerke zur Aufführung bringt. 1862 wurde ihm der Titel eines königl. Professors verliehen; seit 1877 ist er Mitherausgeber der „Euterpe“. — Als Komponist hat Fink eine Reihe von Orgel- und kirchlichen Gesangswerken veröffentlicht, in denen er sich als Angehöriger der Mendelssohnschen Richtung, gewandt in der Faktur, aber von etwas schwer flüßiger Erfindung zeigt. Von diesen Werken sind hier zu nennen:

Op. 1. Sonate Nr. 1. G-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 2. 5 Choralvorspiele als Trios. Das. — Op. 4. Fantasie u. Doppelfuge C-moll für Orgel. Rotterdam, de Vletter. — Op. 6. Sonate Nr. 2. Es-dur für Org. Leipz., Peters. — Op. 8. 5 geistl. Lieder für gem. Chor. I. Heft. Leipz., Rieter-B. — Op. 10. Dies. II. Heft. Das. — Op. 19. Sonate Nr. 3. D-moll für Org. Erfurt, Körner. — Op. 20. 22. 10 geistl. Lieder für Mchor. I. u. II. Heft. Leipz., Kahnt. — Op. 23. Fantasie über „Ein feste Burg“, für Org. Leipz., Rieter-B. — Op. 28. Der 95. Psalm für Mchor. und Blechinstr. Leipz., Breitk. u. H. — Op. 30. Gebet. Kirchenstück für gem. Chor, Streichinstr. u. Orgel. Stuttg., Stürmer. — Op. 31. Der 67. Psalm für Mchor. u. Org. Berl., Bote u. B. — Op. 32. Vier Choralvorspiele als Trios für Org. Leipz., Rieter-B. — Op. 33. Motette für Mchor. u. Org. Berlin, Bote u. B. — Op. 37. Geistl. Lied für gem. Chor. Sttg., Ebner. Op. 39. 5 Trios oder Choralvorspiele. Berlin, Bote u. B. — Op. 64. 65. 65. 66. 67. Leichte und mittelschwere Orgelstücke für den Gottesdienst. 4 Hfte. Delitzsch, Pabst.

Auch sein jüngerer Bruder **Friedrich Fink** ist ein tüchtiger Musiker und trefflicher Organist aus der Schule Faißts. Derselbe ist am 10. März 1841 zu Sulzbach geboren, wurde im Seminar zu Eßlingen zum Lehrer gebildet, machte dann weitere musikalische Studien am Konservatorium zu Stuttgart, dem er längere Jahre auch als Lehrer angehörte. Jetzt ist er Organist an der Leonhardskirche in Stuttgart, sowie Lehrer für Orgelspiel an Speidels Musikschule in Stuttgart.

Fischer, ..., ein zu seiner Zeit namhafter Organist, der 1719 geboren war und als Schüler Bachs galt, bei dem er um 1738 in Leipzig gewesen sein

soll.[1]) Später Organist zu Schmalkalden, bildete er Schüler wie Joh. Georg Vierling, schrieb tüchtige Orgel- und Klavierwerke, verfiel aber in Wahnsinn und zertrümmerte in einem Anfall von Tobsucht seine Orgel. Er starb 1770.

Fischer, Karl August, bedeutender Orgelspieler der Gegenwart; er ist 1829 zu Ebersdorf bei Chemnitz geboren, und bildete sich im Seminar zu Freiberg als Lehrer aus, indem er gleichzeitig unter Anackers Leitung Musik studierte. Durch fortgesetzte fleißige Übung auf der Orgel brachte er es zu einer Virtuosität auf diesem Instrument, die es ihm ermöglichte 1852—1855 mit großem Erfolg Orgelkonzerte an verschiedenen Orten zu geben. Seitdem lebt er als Organist zu Dresden. — Als Komponist suchte er den Orgelstil im Sinne der neudeutschen Schule zu erweitern, ist aber dabei über die Grenzen desselben hinausgeraten und stillos geworden, so daß seine Werke kaum künstlerischen Wert beanspruchen können. — Es erschienen:

Op. 1. Fantasie u. Fuge über „Ein feste Burg". Erf., Körner. — Op. 2. 3 Adagios für V. u. Org. Das. — Op. 3. Adagio zum Konzertvortr. für Org. Das. — Op. 4. Fant. über „Wachet auf ruft uns" für Org. Tromp., Pos. u. Pauken. Das. — Op. 5. Adagio für V. u. Org. Das. — Op. 6. Psalm 122 für Mchor., Bar.-Solo u. Org. Das. — Op. 16. Jubel-Ouverture für Org., Tromp., Pos. Weimar, Kühn. — Op. 19. 20. 21. 3 Fant. (Recit. u. Arien) für V. C. u. Org. Leipz., Kahnt. — Sinfonie für Orgel u. Orch.

Fischer, Georg Nikolaus, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Karlsruhe. Er gab 1762 ein „Baden-Durlachisches Choralbuch" zu dem 1761 eingeführten Badischen G.-B. heraus. Dasselbe enthält 154 Melodien mit beziffertem Baß in alphabetischer Ordnung und wurde bei Breitkopf in Leipzig gedruckt. Vgl. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonk. I. S. 136.

Fischer, Oswald, Kantor und Organist zu Jauer, ist am 2. Januar 1827 zu Kreppelhof bei Landshut in Schlesien geboren. Nachdem er sich zum Lehrer ausgebildet hatte, wurde er 1850 Kantor zu Stroppen und seit 1855 wirkt er als Kantor und Organist zu Jauer. Einen von ihm komponierten Choral: „Unerforschlich sei mir immer", teilen Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1333. S. 1002 mit, Sein Sohn ist der Organist **Martin Fischer**, der 1856 zu Jauer geboren wurde. Er besuchte das Seminar zu Steinau a. d. O., wo Ernst Richter sein Lehrer in der Musik war und später während 3½ Jahren das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, an dem er speciell von A. Haupt unterrichtet wurde. Schon 1873 trat er mit bestem Erfolg öffentlich als Orgelspieler auf und erregte 1874 am schlesischen Musikfest zu Jauer allgemeine Aufmerksamkeit. Von 1876 an wirkte er als Musiklehrer und Organist zu Ludwigshafen a. Rh. und seit 1879 lebt er als Organist zu Prenzlau.

[1]) Sein Vorname ist nicht mehr bekannt. Daß er Bachs Schüler gewesen hat Bitter, Bach I. S. 310, während Spitta nichts von ihm weiß.

Fischer, Michael Gotthard, trefflicher Orgelkomponist und Orgelspieler; er war am 3. Juni 1773[1]) zu Alach bei Erfurt geboren und kam frühe nach letzterer Stadt, wo er 1784 zunächst in den Singechor eintrat und später das Lehrerseminar besuchte. Hier wurde der ausgezeichnete Joh. Chr. Kittel, der in pietätvoller Weise die Traditionen Bachscher Kunst zu erhalten gesucht und nach denselben eine nicht geringe Anzahl der besten thüringischen Organisten gebildet hat, sein Lehrer im Orgelspiel und der Komposition, bei dem er den Grund seiner nachmaligen Bedeutung legte. Nach absolvierten Studien war F. als Lehrer in Erfurt und Jena thätig, bis er 1790 als Nachfolger Joh. Wilh. Häßlers, der nach London und dann nach Rußland ging, Organist an der Barfüßerkirche, Konzertmeister und Dirigent der (Häßlerischen) Winterkonzerte wurde. Später rückte er als Kittels Nachfolger (1809) zum Organisten an der Predigerkirche vor und 1816 übernahm er noch das Amt des Hauptlehrers für Musik am Lehrerseminar. Doch machte ihm ein Gichtleiden, das ihn seit 1814 plagte und immer heftiger auftrat, die Ausübung seiner Kunst nach und nach unmöglich, so daß er 1820 sein Organistenamt niederlegen mußte. Nach langen Leiden starb er am 12. Januar 1829 zu Erfurt. Als Orgelkomponist ist F. auch heute noch von entschiedener Bedeutung: seine Orgelstücke zeigen bei schönem geistigem Gehalt orgelmäßige thematische Arbeit und dürften daher für den Unterricht von bleibendem Werte sein. Besonders in den kleineren Formen des Choralvorspiels weiß er den Charakter der jeweilig behandelten Melodie meisterhaft abzuspiegeln und wirkliche Kunstwerke zu schaffen. Auch sein Ch.-B. zum Erf. G.-B., das er 1820 und 1821 ausarbeitete, ist ein tüchtiges Werk und fand seinerzeit weite Verbreitung. Es erschien unter dem Titel:

„Choralmelodien der evangelischen Kirchen-Gemeinden, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen." 14. Werk. Gotha, Justus Perthes. I. Abthlg. 1820. II. Abthlg. 1821. Qu. Fol. 277 Choräle. 486 S. — Eine zweite Aufl. bearbeitete A. G. Ritter; sie erschien als: „Evangelisches Choralmelodienbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen. Ein Choral- und Orgelbuch zu jedem G.-B., zunächst zum Dresdn., Erf., Magdeb., Merseb. u. Mühlh. G.-B., unter besonderer Berücksichtigung des Berl. G.-B. Durch einen Anhang von 54 Mel. mit Zwischenspielen vervollständigt." 2 Tle. Erfurt 1846, Körner. — Seine Orgelwerke erschienen in folgender Gesamtausgabe: „Klassische Orgelkompositionen zum Studium und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste." Neue korrekte Gesamtausgabe. 9 Hefte. Erf., Körner. mit folgendem Inhalt: 12 Orgelstücke. Op. 4. Heft I. — 12 Orgelstücke. Op. 4. Heft II. — 12 Orgelst. versch. Art. Op. 9. — 12 Orgelst. versch. Art. Op. 10. — 48 Orgelst. für Anfänger. Op. 13. -- Choralbuch. 2 Tle. — 24 Orgelstücke. Op. 15. — 8 Choräle mit Begleit. Kanons. Op. 16. — 6 Orgelfugen. Op. 17. — 6 Choräle mit Veränderungen. 2 Hefte. Op. 18. — Fuga dorisch. 4°. Das. — 6 Fugen aus dem Nachlaß Nr. 1. C-dur.

[1]) Dies Datum giebt der „Neue Nekrol. der Deutschen. VII. S. 90, während Gerber, N. Lex. II. S. 139 „1764" als Geburtsjahr hat.

Das. — Nachspiel in C-moll. Das. — Choral „Meine Lebenszeit verstreicht“ und Motette für 4 Sstn. Berl., Trautwein. — 4 Motetten und 4 Arien für Singchöre. Leipz., Breitk. u. H.

Fischer, Mag. Vitus, aus Augsburg gebürtig und um 1670 Präceptor zu Gaildorf,[1]) der ehmals Limburgischen, jetzt württembergischen Oberamtsstadt. Er hat zu des Joh. Heinr. Calisius „Andächtiger Hauskirche“. Nürnberg 1676. 65[2]) neue Melodien gesetzt, die jedoch nicht in kirchlichen Gebrauch übergingen und von denen nur eine: „Ach wie hat das Gift der Sünden“. E-moll h e dis e fis ga g e in den II. Teil des Freylinghausenschen G.-B. 1714. Nr. 241 Ges. Ausg. 1741. S. 372. Nr. 573.) Aufnahme fand. Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S 146.

Fistulieren, Filpen, Terminus der Orgelbauer, mit dem sie das fehlerhafte, nicht gewollte Überblasen des Tones, wie es bei manchen Orgelstimmen vorkommt, bezeichnen. Vgl. darüber den Art. „Überblasen“.

Flachflöte eine Art der modernen Spitzflöte, die in älteren Orgelwerken zu 8′, 4′ und 2′ im Manual disponiert wurde und Pfeifenkörper von konischer Form und von Metall hatte. Sie war breit labiiert, hatte niedrigen Aufschnitt und daher sanfte Intonation („daher sie auch so flach und nicht pompicht klingt“),[3]) schwächer als Gemshorn, aber etwas stärker als Blockflöte. Jetzt wird sie kaum mehr von der Spitzflöte unterschieden oder unter eigenem Namen disponiert.

Flageolet, in älteren Orgelwerken auch unter korrumpierten Namen wie Flaschenet, Flasnet, als Fistula minima, oder als Vogelpfeife vorkommend, ist die kleinste unter den Oktaven der Orgel, eine offene Labialstimme mit Pfeifenkörpern aus Zinn und von Cylinderform; sie wird in großen Werken als höchste Oktave von Oktave 2′ (Super-Oktave) mit 1′ disponiert. — Nach Schillings Univ.-Lex. II. S. 733 soll diese Stimme in älteren Dispositionen auch 4′, ja sogar 8′ vorkommen; Adlung, Anleitg. zur mus. Gel. 1758. S. 417 kennt sie nur 1′ und 2′ und sagt, sie sei „mit Schwiegel (vgl. den Art.) 1 oder 2 F. einerlei.“

Flautino, eine Labialstimme der Orgel, die mit ihren Pfeifenkörpern aus Zinn, die oben zugespitzt sind, zu den halbgedeckten Stimmen zählt, im 2′ Fußton gebaut und hie und da auf einem sanfter intonierten Manual an Stelle von Oktav 2′ (Super-Oktav) disponiert wird, vor der sie eben wegen der teilweisen Deckung einen milderen Ton voraus hat.

Flitner, Johann, Erfinder einiger Choralmelodien und Kirchenliederdichter, war am 1. November 1618 zu Suhla im Hennebergischen, wo sein Vater ein

---

[1]) Nicht „Gailsdorf“, wie Paul, Handlex. der Tonk. I. S. 320 schreibt.

[2]) Nach Gerber, N. Lex. II. S. 140 nur 64 Melodien; die obige Zahl hat Döring, Choralkunde. S. 113.

[3]) Vgl Prätorius, Synt. mus. II. S. 126. 173. 185. 199. Adlung, Anleitg. zur mus. Gel. 1758. S. 417. Ders. Mus. mech. org. 1768. I. S. 93—94.

Eisenbergwerk besaß und einen Handel mit Eisenwaren betrieb, geboren, und erhielt seine vorbereitende Bildung von 1633 an auf dem Gymnasium zu Schleusingen, von wo er 1637 auf die Universität Wittenberg abging, um Theologie zu studieren. Von 1640—1644 besuchte er auch noch die Universitäten zu Jena, Leipzig und Rostock und wurde dann 1644 als Kantor nach Grimmen in Vorpommern berufen, wo er von Ostern 1646 zugleich die Stelle eines Diakonus erhielt. Der im August 1659 ausgebrochene brandenburgische Krieg nötigte Flitner nach Stralsund zu flüchten, und hier dichtete und sang er in unfreiwilliger Muße die Lieder seines „Suscitabulum Musicum“, von denen Olearius mit Recht sagt: „sie sind von sonderbarer Tiefe und herzlichem Trost.“ Nachdem er unter viel Widerwärtigkeit und Zurücksetzung sein Amt in Grimmen später wieder verwaltet hatte, trieb ihn 1676 der Krieg nochmals zur Flucht nach Stralsund, wo er am 7. Januar 1678 starb. — Sein Liederbuch bildet unter dem Titel:

> „Suscitabulum Musicum, d. i. Musikalisches Weckerlein, welches in sich begreifft allerhand schöne, neue und geystreiche Buß-, Beicht-, Abendmahls-, Dank-, Morgen-, Tisch-, Abend-, Himmel-, Höllen- und andere Lieder ... Solches hat aus den neuesten und lieblichsten Authoribus verfertiget J. Flittnerus, Sula-Hennebergicus, Prediger in Grimmen.“ Greifswald 1661.

den 5. Teil seines „Himmlischen Lustgärtleins“, eines Erbauungsbuches; dasselbe enthält im ganzen 43 Lieder, darunter 11 von ihm selbst gedichtete, von denen er 10 auch mit eigenen Melodien in dreistimmigem Tonsatz versehen hat. Es herrscht in denselben „ein gewisser weicher, fast schmelzender Liebeston, der Vorklang des Halleschen Liedertones.“ Einige derselben gingen in das Saubertsche G.-B. Nürnb. 1677 über und die folgenden 3 haben sich längere Zeit im Kirchengesang gehalten:

> „Selig, ja selig, wer willig erträget“. d d d c c c h h a g g. Diese Melodie enthält als 2. Teil den für „Eins ist not“ (vgl. den Art.) später benutzten wenig kirchlichen Abgesang im dreiteiligen Takt; Freylinghausen, Gesamtausg. 1741. S. 662. Nr. 990 (G.-B. II. Tl. 1714. Nr. 453) hat für das Lied 2 neue Melodien: „Jesu, meines Herzens Freud“. c d es c h a h, und „Was quälet mein Herz. g g a h c. die beiden letzten fanden bereits bei Freylinghausen keine Aufnahme mehr. Über den Ursprung der Melodie zu Flitners Liede „Ach was soll ich Sünder machen“, die ihm ebenfalls vielfach zugeschrieben wurde, vgl. den Art. über diese Melodie.

Flor, Christian, ein namhafter Organist an der Johannis- und Lambertuskirche zu Lüneburg, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blüte und 1692 starb. Er hat zu Joh. Rists „Neuem musikalischem Seelenparadies“. 2 Tle. (I. Tl. 1660. II. Tl. 1662). 164 Melodien mit beziffertem Baß komponiert, in denen er sich durchaus von dem modernen Musikstile beherrscht zeigt, ohne sich jedoch frei in demselben bewegen zu können. Äußerliche Effektmittel, wie die reichliche An-

wendung der Chromatik der neuen Tonarten-Verzierungen mit denen er die Melodie aufputzt; Wechsel der Taktart fast nach jeder Zeile, mit dem er sie zu beleben sucht, sind sein Geheimnis. Manieriest im vollsten Sinne des Wortes, der durch in „neuer Zierlichkeit und reinlicher Lieblichkeit“ verstandesmäßig ausgeklügelte trillernde, klingelnde Floskeln an äußerer Bewegung der Melodie ersetzen wollte, was ihr an innerem Leben mangelte, konnte er keinen Eingang im Gemeindegesang finden.

Bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeil. S. 168—171 sind 8 dieser Melodien mit beziffertem Baß mitgeteilt, von denen eine einzige: „Recht wunderbarlich stand gebauet“. a b a͡g fis d g fis g g, vorübergehend im Kirchengebrauch war.

Ein Nachkomme von ihm war wohl Gottfried Philipp Flor, der um 1730 als Organist an der Michaeliskirche zu Lüneburg lebte und bei Mattheson, Anhang zu Niedtens Mus.- Handl. 1721. S. 192 genannt ist.

Flöte, Flötenstimme, Flötenwerk in der Orgel. Im weitesten Sinne bezeichnet man zunächst alle Labialstimmen der Orgel, offene, halbgedeckte und gedeckte, als Flötenstimmen und unterscheidet sie unter diesem Namen von den Zungenstimmen oder Rohrwerken. In engerem Sinne aber versteht man darunter eine Gruppe von Stimmen, die in ihrem Toncharakter eine mehr oder minder deutlich ausgesprochene Mittelstellung zwischen den Prinzipal- und Gambenstimmen einnehmen und als eigentliche Flötenstimmen eine Familie bilden, deren Angehörige eine weichere Intonation als erstere und einen volleren, runderen Ton, sowie präcisere Ansprache als letztere haben. Innerhalb dieser Familie hat die neuere Orgelbaukunst durch mehr oder weniger wesentliche Modifikationen in der Bauart und den Mensurverhältnissen eine kaum bestimmbare Anzahl von Arten und Abarten herausgebildet, die in den Dispositionen mit den verschiedensten Namen und Beinamen sich bezeichnet finden. — Von der gewöhnlichen Bauart der offenen Labialstimmen sind einige Flötenstimmen, wie Flöte 8′ u. 4′. Flautino 2′ u. a., die den Übergang vom Prinzipal- zum eigentlichen Flötentone bilden, und sich vom ersteren oft noch so wenig entfernen, daß man sie geradezu als Prinzipalflöten bezeichnet findet (z. B. Walker, Boston „Prinzipalflöte 8′“); eine andre Art, die gedeckten Flötenstimmen, wie Gedacktflöte 8′, Flauto fundamento 16′, Flötenbaß 16′ u. 8′ u. a., nähert sich nach Mensur und Toncharakter mehr den eigentlichen Gedackten, wie denn z. B. Flauto major 16′ u. 8′ und Flauto minor 8′ u. 4′ in manchen Dispositionen nichts anderes als wirkliche Gedackte sind. Auch die Doppelflöten 16′ u. 8′, die gedeckt und mit Doppellabien versehen, einen stärkeren Ton als einfache Flöten haben, sind mit den Gedackten nahe verwandt. — Einen schärferen, helleren Ton als die gedeckten Flötenstimmen erzielt man durch die eigentümliche Einrichtung der sehr viel angewandten Rohrflöten. Flutes à pavillon oder à cheminée, wie sie die Franzosen nennen —, deren Deckung durch eine eingefügte offene Röhre teilweise

beseitigt wird, und die daher zu den Halbgedackten gehören. Zu letzteren rechnet z. B. Töpfer auch die konvergierenden Flötenstimmen wie Spitzflöte (Spindelflöte, Cuspida, Flauto cuspido), Gemshorn (Spillflöte, Spielflöte), Flachflöte, deren Körper sich nach oben bis auf mehr als die Hälfte ihres Durchmessers am Labium verengern, die aber einen weiteren Aufschnitt haben, so daß ihr Ton mehr oder weniger hornartig wird. Am weitesten entfernen sich die Hohlflöten, wie Hohlflöte 16′, 8′, 4′, Sifflöte 2′ u. 1′, Waldflöte 4′ u. 2′, vom eigentlichen Flötenton, und geben mit ihrer weiten Mensur (noch weiter als Prinzipalmensur) und ihren kürzeren Körpern einen zwar starken, aber holen Ton, der sie mehr in die Kategorie der Füllstimmen verweist. — Nur eine kleine Anzahl von Flötenstimmen bleibt schließlich übrig — die Querflöte, Traversflöte, Flauto traverso, Flûte traversiére, mit ihren Abarten, wie Konzertflöte, Flûte harmonique, Wienerflöte u. a., denen der Namen Flöten im eigentlichen Sinne gegeben werden kann, da bei ihrem Bau der ausgesprochene Zweck angestrebt wird, den Ton der wirklichen Flöte in möglichst vollkommener Weise zu erzielen, so daß einzelne dieser Stimmen dann eine Reihe wirklicher Flöten darstellen. Als letzte Gruppe der Flötenstimmen sind endlich noch diejenigen anzuführen, welche wie z. B. Fernflöte, Zartflöte, Sanftflöte, Harmonica, so gebaut werden, daß sie zwar den Flötenton noch als Grundlage, aber zugleich auch mehr oder weniger Strich haben und daher den Übergang zu den Gambenstimmen bilden. Als Material für diese Stimmen verwendet man Birnbaum, oder sogar Buchsbaumholz, dreht und bohrt sie wie wirkliche Flöten, giebt ihnen entweder Labien und dann Körper von doppelter Länge, so daß sie überblasen (vgl. den Art.), oder läßt sie sogar durch ein Mundloch von der Seite anblasen. — Zu diesen verschiedenen Flötenstimmen ist noch zu bemerken, daß manche derselben, wie Rohrflöte, Spitzflöte, Gemshorn, Hohlflöte, auch als Nebenstimmen, meist als Quinten gebraucht werden, und daß über die meisten Näheres in einzelnen Artikeln gegeben werden soll. — Flötenwerk nennt man öfters eine Abteilung der Orgel, die nur Flötenstimmen enthält ein Positiv mit lauter Flötenstimmen, oder auch alle Flötenstimmen einer Orgel zusammengenommen.

Flügel, Gustav, Organist und fruchtbarer Kirchenkomponist, ist am 2. Juli 1812 zu Nienburg an der Saale geboren und erhielt von 1822 an den ersten Musikunterricht vom Kantor Thiele (dem Vater des 1847 zu Berlin verstorbenen Organisten Louis Thiele) in dem Dorfe Altenburg bei Bernburg. In letzterer Stadt besuchte er bis 1827 das Gymnasium und trat dann in Friedr. Schneiders Musikschule zu Dessau ein, wo er bis 1830 seine praktischen und theoretischen Musikstudien fortsetzte. Hierauf wirkte er an verschiedenen Orten als Musiklehrer und ließ sich 1840 als solcher in Stettin nieder. 1850 folgte er einem Ruf als Lehrer der Musik am evang. Lehrerseminar zu Neuwied, erhielt daselbst 1856 den Titel eines königl. Musikdirektors und kehrte 1859 nach Stettin zurück, wo er seit-

dem als Kantor und Organist an der Schloßkirche wirkt. — Von seinen zahlreichen Werken, die jedoch ihre Bedeutung mehr in ihrem musikpädagogischen als ihrem rein künstlerischen Werte haben, können hier nur übersichtlich genannt werden:

1. Kantaten, Motetten, liturgische Chöre, Hymnen, geistliche Lieder für gem. und für Mchor.: Op. 30. 43. 46. 47—50. 52. 55. 56. 58. 65. 70. 73. 79. 80. 84. — 2. Orgelstücke: Op. 33. 39. 51. 57. 59. 60. 71. 72 (Präludienbuch. 1873. XVI. u. 145 S. qu. Fol.) 74. 75. 77. 78. 82. 83 (Sonate E-dur). — 3. ein Choralbuch: „Melodienbuch zur neuen Ausgabe des Vollenhagischen G.-B. Stettin 1863. — Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke giebt er selbst Euterpe 1869. S. 149. 50. 1874. S. 119. 120. 1880. S. 129. 130. 153. 154. 156. 157.

Flügel, Ernst, der Sohn des vorigen, ist um 1848 geboren und trat 1864 zuerst als Klavierspieler auf. Darauf lebte er längere Zeit als Organist zu Prenzlau und seit 1879 ist er als Nachfolger Hermann Bertholds Kantor und Organist zu St. Elisabeth in Breslau. Von seinen bis jetzt erschienenen Kompositionen sind hier zu nennen:

Op. 18. 10 Choralvorspiele für Orgel. Leipz. Kahnt. — Op. 19. 6 Orgelstücke für 2 Man. u. Ped. Das. — Op. 22. Psalm 121. Für gem. Chor, Solost. und Orch. Bresl. Hainauer.

Flûtes à bec (eigentlich Schnabel- oder Mundflöte) heißen einige Flötenstimmen der Orgel, deren Kern durch einen kleinen Pflock oder Block gebildet wird, der als Kernspalte einen kleinen Ausschnitt hat. — Über die Blockflöte vgl. den Art.: eine eigentliche Flûte à bec, auch Flûte douce genannt, mit 8' und 4' Ton und Körpern aus Holz oder Metall, die sich nach der Mündung zu verengern und durch eine schräg aufgesetzte Platte überdies noch halbgedeckt sind, findet sich da und dort in Dispositionen, sie soll das veraltete gleichnamige Holzblasinstrument nachahmen. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 95. 96.

Fluttuan, eine von Abt Vogler erfundene Labialstimme, die den Ton des Waldhorns (vgl. den Art.) nachahmen sollte und auch besser als die zum gleichen Zwecke gebauten Zungenstimmen nachahmte. Sie stand als Diskantstimme (ihr Baß war Quintatön 16') mit 16 Fußton in der nach Voglers Simplifikationssystem gebauten Orgel zu Neu-Ruppin und hatte offene Pfeifen von Buchenholz; ihre Maße waren nach dem Dresdner Orgelbauermaß: Wanddicke 3'''; Breite Vorder (Labium)- und Hinterwand 2'' 4''', der Seitenwände 2'' 1''; Korpuslänge des $\bar{c}$ 3' 7''; Höhe des Aufschnitts 5'''. Vgl. Schilling, Lex. II. S. 748—749.

Foerner,[1]) Christian, ein Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, der sich durch die Erfindung der Windwage (vgl. den Art.) einen bleibenden Namen in der

[1]) Der Name wurde auch „Ferner" geschrieben, vgl. Adlung a. a. O. Richter, Katechismus der Orgel. 2. Aufl. 1875. hat S. 58 „Förner", S. 137 „Förmer" und S. 148 (Register) nochmals „Förmer".
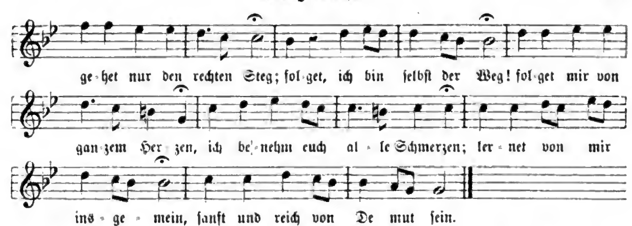
Geschichte des Orgelbaues gemacht hat.[1]) Über sein Leben ist bis jetzt nur weniges bekannt: er war 1610 zu Wettin an der Saale, wo sein Vater als Bürgermeister und Zimmermann lebte, geboren und erlernte seine Kunst bei einem Verwandten, dem Organisten und Orgelbauer Johann Wilhelm Stegmann daselbst, beschränkte sich aber nicht bloß auf diese; — „nebst andern Wissenschaften hatte er zugleich die Meß- und Bewegungskunst nebst der Hydrostatik und Ärometrie begriffen, wodurch er auf solche Einfälle (die Windwage nemlich) geraten.“ Vgl. Adlung, Anl. zur Musik. Gelahrth. S. 542. — Von Orgelwerken, die er gebaut, werden angeführt: die Orgel der Ulrichskirche zu Halle, und die auf der Augustusburg zu Weißenfels 1673. Letztere, ein größeres Werk von 33 Stn. für 2 Man. u. Ped. mit 3 Bälgen, wurde von Joh. Kaspar Trost dem Jüngeren in einem eigenen Buch, Nürnb. 1677 beschrieben. Vgl. Forkel, Allg. Lit. d. Mus. 1792. S. 260. Foerner lebte 1677 in seinem 67. Jahre noch in ledigem Stande und soll dann 1678 gestorben sein. Er hinterließ ein Werk über Orgelbau: „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probiert und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensurieren und gießen soll.“ 1684. Vergl. Forkel, a. a. O. S. 258.

Foertsch, Adelbert, Orgelbauer, ist am 18. Juni 1826 zu Burgwerden, wo sein Vater Pastor war, geboren. Er trat 1841 bei Louis Witzmann in Rudestädt, einem Schüler Friedr. Schulzes in die Lehre, die er 1846 beendete, um sich dann als Gehülfe in den Werkstätten von Strobel in Frankenhausen, Schmidt in Magdeburg, Kühn in Bürenburg und Weldner in Eisleben weiter auszubilden. 1858 etablierte er sich zu Blankenhain bei Weimar und baute nun während 20 Jahren c. 50 kleinere und größere Orgelwerke, meist für die Kirchen der Weimarischen Lande; 1878 trat er sein Geschäft an seinen seitherigen Gehülfen Wilh. Drechsler ab, und lebt seit dem als Privatmann zu Weimar.

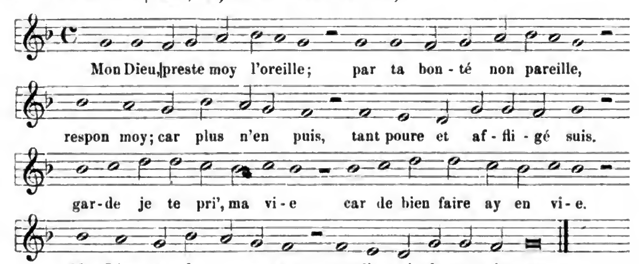
Folget mir, ruft uns das Leben. Zu diesem Liede Rists stand schon in dessen „Himmlischen Liedern“, Lüneburg 1652. S. 248. IV. Teil Nr. 6 eine eigene Melodie, die jedoch nicht in Gebrauch gekommen ist. Dagegen ging die folgende aus dem Kreise des Halleschen Pietismus stammende zweite Weise in den Kirchengebrauch über; sie heißt bei Freylinghausen, G.-B. 1704. I. Nr. 393. S. 603 (Gesamtausg. 1741. Nro. 941. S. 626):



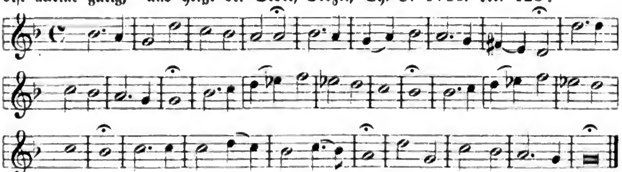
[1]) Die Erfindung wird ihm bezeugt bei Trost, a. a. O. S. 5. 6. Joh. Georg Ahle, Unstruthine oder musik. Gartenlust. S. 24 nach Dr. Joh. Olearii Einweihungspredigt der 1667 zu Halle in der Domkirche von Förner erbauten Orgel.



Als eine weitere Melodie wurde die Weise des 77. und 86. Psalms der Reformierten in die evangelische Kirche herübergenommen, sie heißt im Original bei Douen, Clément Marot et le Psautier Huguenot, Paris 1878. I. S. 650 u. 662 (bei den Neueren in G-moll übertragen, vgl. Ebrard, Ausgewählte Psalmen. Nr. 12. S. 34 f. Erk, Ch.-B. Nr. 114. S. 95):



Eine eigene weitere Weise hat endlich noch die Württemb. Kirche: sie ist dem Stoerlschen Ch.-B. von 1710 entnommen, könnte möglicherweise von Stoerl selbst erfunden sein, steht im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 174, mit dem Texte „Gott du bist alleine gütig," und heißt bei Störl,-Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 123:



Forster, Georg, ein Arzt und Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der durch seine großen Sammlungen geistlicher und weltlicher Musikwerke der bedeutendsten Meister seiner Zeit nicht nur für die damalige Entwicklung der Kunst, sondern auch

für die historische Erkenntnis dieser Entwicklung noch jetzt von hoher Bedeutung ist. Sein „Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein" hat zunächst für die Geschichte des alten Volksliedes großen Wert; nicht geringeren für die Geschichte des evangelischen Chorals, da diese Sammlung nicht nur eine der ältesten Quellen für einige Kirchenmelodien ist und Tonsätze über solche von ihm und andern Meistern enthält, sondern besonders auch darum, weil diese Sammlung einen Blick in die erste Entwicklung des Chorals aus dem damaligen weltlichen und geistlichen Volksliede eröffnet, wie dies kaum durch ein zweites Werk geschieht. Bis in die neueste Zeit herein wurde Georg Forster mit dem 20—30. Jahre jüngeren sächsischen Kantor und Kapellmeister Georg Forster[1]) verwechselt und erst den Forschungen der Gegenwart ist es gelungen, das Dunkel, das über seinem Leben und seinen Werken lag, einigermaßen aufzuhellen.[2]) Ort und Zeit seiner Geburt zwar sind noch nicht sicher bekannt, und nur als wahrscheinlich kann angenommen werden, daß er um 1500 zu Nürnberg geboren wurde. Seine ersten Studien machte er zu Ingolstadt und besuchte dann die Universität Heidelberg. Von seinem Aufenthalt in Heidelberg spricht er mit besonderer Vorliebe[3]) und bemerkt, daß er am Hofe des Churfürsten bei Rhein, Pfalzgrafen Ludwig (reg. von 1514—1532) erzogen worden und von dem Kapellmeister und Komponisten Laurentius Lemlin in Gemeinschaft mit seinen „tisch- und bethgesellen" Stephan Zierler und Kaspar Othmayr in der Musik unterrichtet worden sei. Nach zehnjährigem Aufenthalt daselbst ging er nach Wittenberg, wo er sechs Jahre blieb und „besonders bei Melanchthon und Luther sehr viel galt; letzterer vergnügte sich hauptsächlich an seiner Musik und ließ sich auch Psalmen und verschiedene Schriftstellen von ihm komponieren." Nach beendigten Studien lebte

---

[1]) Dieser war nach Walther, Mus.-Lex. 1732. S. 256 zu Annaberg geboren, 1556 Kantor zu Zwickau, 1564 zu Annaberg, 1568 Bassist in der Dresdner Kapelle, und seit 1580 Kapellmeister, als welcher er am 16. Okt. 1587 starb. Kompositionen von ihm kennt man nicht.

[2]) Zwar hatte Walther, a. a. O. S. 254 auf Grund einer Notiz des Sebaldus Heyden in seiner „De arte canendi. Nürnb. 1540. Bog.-A. 2b. („Quam musicam Joannes Tinctoris in libris proportionum suarum (quorum mihi copiam nuper fecit Georgius Forsterus, vir ut literarum et medicinae, ita et musicae peritissimus) novam artem appelat"), den Arzt Forster vom Kapellmeister Forster richtig unterschieden, aber er wurde nicht beachtet; alle mus. Lexicis. Gerber, N. Lex. II. S. 170. Schilling, Lex. II. S. 13. Bernsdorf II. S. 15. Fétis III. S. 298 u. 299, selbst noch Mendel. III. 1873. S. 599, schreiben dem Kapellmeister Forster alle Werke zu, die dem Arzte gehören, obwohl auch Becker, Hausmusik 1840. S. 5. Anm. auf die Verwechslung von Neuem aufmerksam gemacht hatte.

[3]) Diese und die folgenden biogr. Notizen über Forster finden sich in der Matth. Gabricius Vorrede zu seiner „Oratio de vita, moribus, doctrina et professione Hippocratio, hab. Tübingae in solenni festo medicorum 1. Okt. 1544", im Auszug übersetzt bei Will. Nürnb. Gelehrtenlexikon. 1802. Bd. I. S. 345; dann in den Vorreden Forsters zu den verschiedenen Teilen seiner Liedersammlung, sowie in Wittwers Entwurf einer Gesch. des Kolleg. der Ärzte in Nürnberg. S. 12, und wurden zuerst zusammengestellt von Rob. Eitner, Monatshefte, für Musikgesch. I. 1869. S. 3—14 u. 41—49.

F. als praktischer Arzt „in Amberg und Würzburg bei den vornehmsten adeligen Familien,“ bis ihn der Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Baiern, Wolfgang (reg. 1532—1569), als Leibarzt nach Heidelberg berief, als der er dann die Feldzüge seines Herrn mitmachte und, wie er selbst erzählt, „nach Frankreych gezogen, inn Geldern, Brabandt, vor Landresi, vnnd anderen Orten vnter seiner genaden vnnd seiner gnaden Lutinant, Sebastian Vogelsperger seligen vnsrem guten freundt mit einander zu felt gelegen, manchesmal mit guten vnd starken zenen böslich geessen, übel getruncken, vnnd hart gelegen seynt: Vnd in summa zum dickern mal den hunger vnd durst mit einem alten liedlein gebüsset.“ Auch nach diesen Feldzügen behielt ihn der Herzog „mit ansehnlichem Gehalt“ bei sich; 1544 aber verließ er seinen Dienst und ging nach Nürnberg, um sich dauernd dort niederzulassen. Eine Nachricht von 1551 sagt, daß er als Arzt in Nürnberg und Leibarzt des Abtes Friedrich zu Heilsbronn angestellt war; am 12. November 1568 starb er zu Nürnberg. — Schon während seines Aufenthalts zu Wittenberg hatte Forster Lieder seiner Zeitgenossen, Ludwig Senfl, Stephan Mahu, Thomas Stoltzer, Sixt Dieterich, Wolff Grefinger, Jobst vom Brandt, Arnold von Bruck, Georg Othmayr u. a., sowie älterer Komponisten gesammelt und gab sie dann 1539 als ersten Teil seiner berühmten Liedersammlung unter dem Titel heraus:

„Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein, einer rechten Teutschen art, auff allerlei Instrumenten zu brauchen, außerlesen.“ Nürnberg, 130 vierstimmige Lieder enthaltend. 2. Ausg. 1549, 3. Ausg. 1552, 4. Ausg. 1560, 5. Ausg. 1561. Der zweite Teil mit 71 Liedern erschien 1540; 2. Ausg. 1549, 3. Ausg. 1553, 4. Ausg. 1565. Der dritte Teil, mit Vorrede unterzeichnet: „Nürnberg am S. Jakobstag 1549. G. Forsterus der Artzney Doktor“ enthält 80 Lieder und erlebte die 2. Ausg. 1552, die 3. 1563. Der vierte Teil mit 40 Liedern erschien 1556, und der fünfte Teil mit 52 Liedern endlich ebenfalls 1556.[1]) Das ganze Werk in seinen fünf Teilen enthält also 380 Lieder und unter diesen von Forster selbst 40 Nrn. Die folgenden Choralmelodien haben in demselben ihre älteste gedruckte Quelle:

Teil I. Nr. 36.	„Inspruck ich muß dich lassen“ „O Welt ich muß dich lassen“	Tonsatz von Heinr. Isaak.
Teil I. Nr. 61.	„Entlaubet ist der Walde“ „Ich dank dir, lieber Herre“	Tonsatz von T. Stoltzer.

Außerdem sind die 4 nachstehenden Melodien, von denen jedoch noch nicht sicher nachgewiesen ist, ob sie von Forster selbst sind,[2]) durch Umdichtungen von Vespasius 1571 und Knaust 1571 als geistliche Lieder verwendet worden:

[1]) Die genaue bibliogr. Beschreibung der 5 Teile der Sammlung bei Eitner a. a. O., sowie in dessen „Bibliogr. der Musiksammelwerke des 16. u. 17. Jahrh. Berl. 1877, und in Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig. Die Vorreden sind abgedruckt bei Wackernagel, Bibliogr. S. 567, und zwar die zum I. Teil in der ersten Ausgabe: die sämtlichen Vorreden der 5 Teile in späteren Ausgaben bei Mettenleiter, Musikgesch. der Oberpfalz. Amberg. 1867. S. 51 ff.

[2]) Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. S. 84. 141. 202—203; er giebt das. Notenbeil. Nr. 21 auch ein Beispiel von Forsters Tonsatz; wo zum Tenor „Vom Himmel hoch da komm ich her,“ der Diskantus die alte Volksweise „Aus fremden Landen komm ich her“ sehr geschickt ausführt.

Teil I. Nr. 15. „Vergangen ist mir Glück und Heil."
„ I. „ 120. „Dieweil umbsunst, jetzt alle kunst."
„ III. „ 28. „Vor zeitten was ich lieb vnd werd."
„ III. „ 55. „Nach lust het ich mir außerwelt."

Tonsätze Forsters über Kirchenmelodien finden sich in mehreren Sammlungen seiner Zeit; so in „Trium vocum cantiones centum." Nürnberg 1541.

Nr. 9. „Wohl dem der in Gottes forcht stet."
„ 18. „Aus tieffer Not schrey ich zu dir."

und in den „123 geistlichen Gesengen" Wittenberg 1544

Nr. 10. „Vom Himmel hoch da komm ich her."
„ 80. „Tröst mich, o Herr, in meiner not."

Zwei andre große Sammlungen Forsters sind der Kirchenmusik gewidmet und enthalten Motetten- und Psalmenkompositionen der damals bedeutendsten Tonsetzer. Es sind: „Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero imprimebat Joannes Petreius. Norimbergae anno M. D. XL. kl. qu. 4°. Diese Sammlung enthält 27 Motetten zu 4 und 22 Motetten zu 5 Stimmen und ist dem Senat zu Amberg gewidmet. „Psalmorum selectorum a praestantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum. Noribergae apud Joannes Petreius. kl. qu. 4°.

Tomus primus. M. D. XXXVIII. 36 Nrn.
Tomus secundus. M. D. XXXIX. 37 Nrn.
Tomus tertius. M. D. XLII. 40 Nrn.[1])

Einzelne Kompositionen Forsters finden sich noch in verschiedenen gleichzeitigen Sammlungen, so in den „Gassenhawerlin". Frankf. 1535. Nr. 12, — in den „Symphoniae jucundae". Wittenb. 1508. Nr. 8. 9. 23, — in den „Officia Paschalia". Wittenb. 1539. Nr. 1, — in den „Vesperarum precum officia". Wittenb. 1540. 9 Antiphonae super Magnificat auf Fol. 16. 30. 39. 40. 46. 102. 110. 111. 112. — und in in den „Tricinia" Wittenb. 1542. Nr. 28. ein Magnificat des 5. Tones in 13 kurzen Sätzen für 1. 2. 3. und 4. gleiche Stimmen.[2])

Fourniture, Fornitura, bei den französischen und englischen Orgelbauern die Benennung einer kleineren Mixtur, die im 2. Manual einer größeren Orgel steht. Vgl. den Art. „Mixtur."

[1]) Diese beiden Sammlungen sind beschrieben bei A. Schmid, Ottavianus dei Petrucci etc. Wien. 1845. S. 186 u. 190.

[2]) Gerber, N. Lex. II. S. 171, giebt nach Dr. Gleichens Dresdnischer Reformationshistorie, Vorbericht S. 95 die Notiz: „In Hans Walters Kantionalen oder Kirchengesängen kommen auch von diesem Forster Melodien vor", und diese Notiz ist in alle Lexikas übergegangen. Das betreffende Kantional ist Walters „Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein. Mit vier und fünff Stimmen, 1544," und die Melodie „Erweckt hat mir das Herz zu dir", die sich hier unter Nr. 56 mit einem fünfstimmigen Tonsatze Walters findet, kann nicht mit voller Sicherheit Forster zugeschrieben werden.

Franc, Guillaume, ein Kantor der französisch-reformierten Kirche zu Genf und Lausanne, dem eine jetzt als irrtümlich erkannte Tradition die Erfindung der Melodien des Psalmbuchs dieser Kirche zugeschrieben hat.[1]) Er war um 1510 zu Roan (Rouen oder Rohan?) als der Sohn eines Maître Pierre Franc oder Le Franc[2]) geboren und kam, während Calvin im Exil zu Straßburg sich aufhielt (Apr. 1538 bis Sept. 1541), wahrscheinlich 1541 nach Genf, wo er unter dem 17. Juni dieses Jahres die Erlaubnis erhielt, eine Musikschule zu halten („licence de tenir école de musique“) und zugleich als Kantor („chantre“) an der Hauptkirche zu St. Peter angestellt wurde. Sein Gehalt, der anfänglich nur zehn Gulden betrug, wurde, weil er sich um den Gesang in Kirche und Schule bald verdient machte,[3]) 1543 auf fünfzig Gulden, später auf hundert Gulden erhöht und ihm zugleich die Benutzung eines Teils der Kantorwohnung bei St. Peter („maison de la chanterie devant Saint-Pierre“, sowie eines kleinen Kellers unter der Treppe der Kirche gestattet. Weil man ihm aber ein neues Gesuch um weitere Gehaltsaufbesserung abschlug, nahm er 3. August 1545 mit der Erklärung, daß er mit hundert Gulden in Genf nicht leben könne, seine Entlassung und ging nach Lausanne, wo ihm sogleich das Kantorat an der Kathedrale übertragen wurde, während in Genf Louis Bourgeois (vgl. den Art.) an seine Stelle trat. Auch in Lausanne scheint aber seine pekuniäre Lage keine bessere gewesen zu sein, denn in einem Zeugnis,[4]) das ihm Béza 1552 im Namen des Presbyteriums der Kathedralkirche ausgestellt, wird wieder seine Armut und seine geringe Besoldung, die kaum genüge, ihn mit seiner kranken Frau und seinen Kindern zu ernähren, hervorgehoben. Gleichwohl blieb er in dieser Stelle, bis er im Jahr 1570 starb. — Als Fr. nach Lausanne kam, sang man die Psalmen daselbst nicht nach den in Genf gebräuchlichen Melodien,

---

[1]) Fétis, Biogr. des Mus. III. S. 308, giebt über Franc folgende Notiz: „Guillaume Franc, musicien du seizième siècle, a mis en, musique cinquante pseaumes de Marot. Strasbourg. 1556. in 8°.“ und fährt dann fort: „Ce sont les mélodies qui sont restées en usage chez les protestants de France et de Hollande et qui ont été mises à quatre parties par Bourgeois, par Goudimel et par Claudin le Jeune.“ Daß die Francschen Melodien nicht die jetzt noch gebräuchlichen sind, hat C. J. Riggenbach, „Der Kirchenges. in Basel seit der Reformation, mit neuen Aufschlüssen über die Anfänge des französischen Psalmengesangs.“ Basel. 1870. nachgewiesen.

[2]) Franc und Le Franc wird er abwechselnd in den Protokollen des Genfer Stadtrates genannt.

[3]) Im bezüglichen Dekret des Genfer Rats vom 16. April 1543 heißt es: „pour autant que l'on parachève les pseaumes de David et qu'il est fort nécéssaire de composer un chant gracieux sur iceux et que maître Guillaume, le chantre est bien propre pour recorder les enfants — on décide d'élever son gage.“ Vgl. Bovet, Histoire du Psautier. 1872. S. 62 ff.

[4]) Dies Zeugnis dat. 2. Nov. 1552, enthält zugleich die Bescheinigung darüber, daß Franc die Psalmen (nämlich die späteren) in Musik gesetzt habe, was auch noch ein Genfer Privilegium von 1564 bestätigt. Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. S. 242. 243.

sondern nach eigenen, von dem Kanonikus Gindron seit 1542 eingeführten Weisen, die Viret viel leichter und schöner fand, als die, deren man sich in Genf bediente.[1]) Doch waren noch nicht alle Psalmen umgedichtet und im Gebrauch; erst nach und nach dichtete Béza, der damals Rektor der Akademie zu Lausanne war, die noch fehlenden um und ließ sie in Musik setzen,[2]) und letzteres eben durch Franc, der dann diese von ihm erfundenen Psalmmelodien unter dem Namen „chant de l'église de Lausanne" im folgendem Werke veröffentlichte:

„Les Pseaumes mis en Rimes Francoises par Clément Marot et Théodore de Béze, Avec le chant de l'Eglise de Lausanne." Par Jean Rivery, pour Antoine Vincent. 1565. kl. 8°. Avec privilège tant du Roy que des Messieurs de Genève.

In der Vorrede dazu erklärt er sich dahin, daß er seine Melodien nicht etwa deswegen erfunden habe, um andere schon im Kirchengebrauch befindliche zu verdrängen, sondern daß er durch den Rat und Willen solcher, deren Amt es ist, mehr als aus freiem Willen zur Erfindung derselben angetrieben worden sei, indem sie ihm als Grund angeführt haben, „daß sie es für eine nützliche Sache hielten, wenn jeder Psalm seine eigene Melodie hätte. In Anbetracht dessen — so fährt er fort — habe ich alle die Gesänge gewählt und beibehalten, welche bis jetzt sowohl in dieser, als in anderen reformierten Kirchen in Gebrauch waren, und was die vor Kurzem übersetzten anbetrifft, welche sich nach den Melodien der ersteren Psalmen richten mußten, habe ich jedem Psalm nach meinen geringen Kräften eine Melodie beigelegt, da Mehrere, welche diese Psalmen sangen, wegen der Melodien oft den einen Text statt des andern nahmen."[3]) Darnach hätte er nur für die Psalmen, die als neu übersetzte noch keine eigene Melodie hatten, solche beigegeben; doch ist dies, wie eine Vergleichung dieses Psalmbuchs mit den früheren zeigt, nicht streng eingehalten und z. B. die älteren Melodien des 17. 27. 29 und 132. Psalms unterdrückt und seine neuen Melodien beigegeben. Im ganzen finden sich in dem Buche 40 neue Melodien von Franc zu den Psalmen 17. 27. 29. 48. 54. 55. 56. 57. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 70. 71. 75. 76. 78. 82. 83. 85. 94. 95. 98. 100. 102. 108. 109. 111. 116. 127. 132. 139. 140. 141. 144. 146. 148. 150.[4])

---

[1]) Unter dem 21. Juli 1542 schreibt Viret an Calvin: „Decrevimus propediem Psalmos canere quos Gindronus ad numeros composuit, vestris multo faciliores et suaviores, quos malim excusos fuisse, quam quibus usi sumus."

[2]) Im Protokoll des Kirchenrats von Lausanne heißt es unter dem 24. März 1551: „Le Seigneur de Besse a présenté une supplication requérant par icelle luy permettre faire imprimé le resté de pseaumes de David, et les a faict mectre en musique . . . ."

[3]) Diese Vorrede ist abgedruckt in den Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. Nr. 10. S. 155—161, und bei Bovet a. a. O.

[4]) Nach O. Douen, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris. 1878. I. S. 659 enthält der Psalter des Franc 46 neue Melodien von ihm: nämlich 27 für Psalmen, die noch

Außerdem sind die Melodien von Psalm 77 und 106 wesentlich geändert. Doch fand dieser „Chant de l'Eglise de Lausanne" wenig Anklang, die älteren Genfer Weisen behaupteten ihren Vorrang und traten bald auch in Lausanne selbst wieder an die Stelle der Franc'schen, obwohl den letzteren melodischer Reiz und musikalischer Wert nicht abgesprochen werden kann.[1])

Franck, Melchior, ein fruchtbarer und bedeutender Kirchenkomponist aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, der um 1575 zu Zittau in der Oberlausitz — Silesius Zittanus nennt er sich selbst — geboren war. Wie und wo er den ersten Grund zu seiner tüchtigen musikalischen Bildung gelegt hat, ist nicht mehr bekannt; weitere Studien machte er ohne Zweifel zu Nürnberg, wo wir ihn 1601 als Musiker des Rates treffen, dem er 1602 seine „contrapuncti compositi" widmete. Im Jahr 1603 oder 1604 berief ihn der Herzog Johann Kasimir zu seinem Kapellmeister nach Koburg; hier verheiratete er sich 18. Oktober 1607 und blieb nun in diesem Dienste bis an seinen Tod, der am 1. Juni 1639 erfolgte. — Schon in seinem ersten bekannten Werke, den 24 Tonsätzen der „contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und Kirchengesäng" 1602, will Franck mit bewußter Absicht den „von unterschiedlichen Autoribus auf etliche Stimmen in contrapuncto simplici gesetzten Kirchengesängen, die in etlichen Kirchen zu Nürnberg zu dem End musiciert werden, damit die Gemeinde zugleich mitsingen und solcher Concentus die Herzen zu desto mehr Andacht und Besserung bewegen möge," Stücke für den kunstmäßigen Chorgesang „im contrapuncto composito fugweiß" komponiert gegenüberstellen. Wie in diesem ersten Werke, so pflegt er auch in seinen späteren zahlreichen Chorwerken mit Geschick und Erfolg den alten, breiten Motettenstyl; und wenn er sich auch bereits von der knapperen, kurzathmigeren Liedform beeinflußt zeigt, so läßt er sich durch dieselbe doch nicht in dem Grade einengen, wie Eccard, dem er als gleich trefflicher Meister des kirchlichen Tonsatzes würdig zur Seite tritt. Dabei ist er Musiker im vollen Sinne des Wortes, der die ältere Technik mit geistiger Freiheit beherrscht, die alten Tonarten wenn auch nicht mehr ganz in ihrer ursprünglichen Kraft, aber doch noch in ihrer unverwischten Eigentümlichkeit behandelt, und daher in seinen von allen Härten und Herbigkeiten freien Tonsätzen sich weit

---

keine eigenen Weisen hatten; 5 „substituées à celles de Bourgeois; 14 substitués à celles du continuateur de Bourgeois." 5 derselben hat Douen a. a. O. S. 658—662 mitgeteilt.

[1]) Für Prof. Riggenbach in Basel ist es nach Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 192 „ziemlich wahrscheinlich" daß Franc an einem Teil der noch gebräuchlichen Psalmmelodien „wenigstens mit beteiligt war" und zwar bei denen der ältesten der drei Gruppen, in welche dieser Forscher „Der Kirchenges. in Basel". 1870. S. 57 u. 172 ff. die Psalmmelodien nach ihrem Alter einteilt. Es ist die Gruppe der 1542 u. 1543 erschienenen. Zur Gewißheit ist dies jedoch noch nicht gebracht a. a. O. S. 60 ff. „Auch für die zweite Gruppe (neue Melodien zu einem Teil der Psalmen Marots und zu den ersten 34 von Béza, zwischen 1551 und 1554) liegt seine Beteiligung nicht außer der Möglichkeit." Riggenbach, Monatsh. a. a. O.

über gleichstrebende Zeitgenossen, wie Altenburg, Bodenschatz, Vulpius, Walliser u. a. erhebt, die bei aller Kunst des Satzes eine gewisse dilettantenhafte Weise nicht ganz zu überwinden vermochten. — Aber nicht nur für den kirchlichen Chorgesang ist Franck von hervorragender Wichtigkeit; auch der Gemeindegesang verdankt ihm einige der schönsten Melodien seines reichen Choralschatzes; und wenn die Melodie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ ihm wirklich zugehört, wie man ziemlich allgemein annimmt, so wird sie allein als seine „vollendetste und tiefsinnigste Weise“ (vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 75 ff.) seines Namens Gedächtnis erhalten, so lange in der evangelischen Kirche gesungen werden wird. Mit reicher melodischer Erfindungskraft und einem tiefen Gefühl begabt, hat er, der sich viel auch mit volkstümlichen Musikformen beschäftigte („Deutsche weltliche Gesäng und Tänze zur Fröligkeit komponieret“) und für die Entwicklung des Liedes im modernen Sinne von noch nicht genügend gewürdigter Bedeutung ist, bei aller Tiefe der Auffassung seiner Liedertexte und trotz des Einflusses italienischer Kunstweise, der auch bei ihm deutlich zu Tage tritt, doch einen frischen volkstümlichen Zug in seinen Melodien zu bewahren gewußt, der dieselben gegenüber der etwas verstandesmäßig kühlen norddeutschen Weise Johann Crügers, oder der bereits künstlicher zugestutzten Heinrich Alberts vorteilhaft auszeichnet. — Von seinen Werken, die Gerber, N. Lex. II. S. 180—182. Becker, Fétis u. a. verzeichnen, sind hier zu nennen:

1. Contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und andrer geistlicher Kirchengesäng. Nürnb. 1602. — 2. Melodiae sacrae 5, 6, 7, 8 et 12 voc. I. Teil 1604. II. Teil 1606. III. Teil 1608. — 3. Geistliche Gesäng mit Melodien, meistens aus dem Hohen Liede Salomonis. 1608. — 4. Vincula Natalitia aus neun Psalmen bestehend. 1611. — 5. Suspiria musica oder 12 musikalische Gebetlein über die Passion von 4 Stn. 1612. — 6. Opusculum etlicher geistlichen Gesänge von 4, 5, 6 u. 8 Stn. 1612. — 7. Threnodiae Davidicae oder 6stimmige Bußpsalmen. 1616. — 8. Die trostreichen Worte aus dem 54. Kap. Esajä V. 7, 8, mit 15 Stimmen auf 3 Chören. 1615. — 9. Geistlicher musikalischer Lustgarten, XXXV mit 4, 5, 6—9 Stn. gesetzte Gesänge. I. Teil 1616. — 10. Laudes Dei vespertinae, in etlichen teutschen 6stimmigen Magnificat. 1622. — 11. Newer teutscher Magnificat I. II. III. vnd IV. Teil, mit 4, 5, 6 u. 8 St. 1622. — 12. Gemmulae Evangeliorum musicae, oder LXVIII vierstimmige teutsche Motetten. 1623. — 13. Gemmulae Evangeliorum musicae, oder Geistlich musikalisches Wercklein, darinnen die fürnembsten Sprüch auß den Evangelien zu finden, mit 5 Stimmen komponiert. 1624. — 14. Sacri convivii Musica sacra, worinne XIV mit 4, 5 u. 6 Stn. gesetzte und bey Administrierung des heil. Abendmahls zu gebrauchende Lieder und andere Texte enthalten sind. 1626. — 15. Rosetulum musicum, bestehend in XXXII Stücken mit 4, 5—8 Stn. 1627. — 16. Psalmodia sacra. 1631. — 17. Paradisus musicus. 1636. — Aus diesen verschiedenen Werken Francks sind bis jetzt über 100 Stücke neugedruckt und dem kirchlichen Chorgesang wieder nutzbar gemacht worden: bei Winterfeld II. Notenbeil. S. 15—22; Tucher, Schatz II. Nr. 27. 80. 246. 279. 398. 430; Erk, Filitz I. Nr. 47.

68. 71. 88; Bock, Mus. sacr. VII. Nr. 43. XII. Nr. 45. 48. 49. XVI. Nr. 69; am meisten nämlich 99 Stücke bei Schöberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 35. II. Nr. 27. 98. 249. 262. 349. III. Nr. 1. 3—11. 13—22. 24—30. 32—71. 77. 99. 102. 106. 118. 132. 136. 146. 153. 157. 191. 226. 228. 370. 375. 385. 387. 391—393. 405. 415—418. — Folgende Melodien von ihm sind in den Kirchengesang übergegangen:

Ach Gott und Herr. (vgl. den Art.)

Ein Würmlein bin ich, arm und klein. a a a a b $\bar{d}$ $\overline{cis}$ $\bar{d}$. Witt, Psalm. sacr. 1715. Nr. 679. Layriz II. Nr. 176. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 654.

Gen Himmel aufgefahren ist. d e fis g a h $\overline{cis}$ $\bar{d}$. Kant. Goth. 1651. Layriz II. 195. Jak. u. Richter I. 302.

Mein liebe Seel, was betrübst du dich. a f g e d d cis d. Kant. Goth. 1651. Layriz II. 260.

O Herre Gott, o Herre Gott. e f g g | g a g g. Kant. Goth. 1657. Layriz II. 279.

Wenn ich in Todesnöthen bin. a a a $\bar{c}$ b a g a. Kant. Goth. 1657. Layriz II. 340.

O großer Gott von Macht. a b $\bar{c}$ $\bar{d}$ a $\bar{c}$ g g a b b a. Kant. Goth. 1655. Layriz III. 522.

Was hilft sein hübsch und fein. g fis e dis e dis Layriz III. 552.

Der Bräutgam wird bald rufen. g a h $\bar{c}$ h a h.

Jerusalem, du hochgebaute Stadt. (vgl. den Art.)

Franck, Dr. Johann Wolfgang, war im Jahr 1641 zu Hamburg geboren und lebte daselbst als Arzt von Beruf. Zugleich aber war er ein tüchtig gebildeter Musiker und bethätigte sich als solcher eifrig bei der Hamburger deutschen Oper sowohl als Kapellmeister (Mattheson giebt ihm immer nur diesen Titel), wie als Komponist von 13 Opern, die in den Jahren 1679—1686 zur Aufführung kamen.[1]) Um 1688 soll er nach Spanien gegangen und dort, weil er die besondere Gunst des Königs Karl II. zu erlangen gewußt hatte, von Neidern vergiftet worden sein.[2]) — Er ist hier als Komponist der schönen Melodien zu des Hamburger Predigers Heinrich Elmenhorst geistlichen Liedern zu nennen. Diese Melodien, die erst neuerdings in ihrem Werte erkannt und durch mehrfache Neuausgaben zugänglich gemacht worden sind, erschienen ursprünglich in folgenden Sammlungen Elmenhorstscher Lieder:

„Geistliche Lieder . . . 3 Teile. Hamburg 1681" mit 30 Liedern und Melodien; 4. Teil 1682 mit 25 weiteren Liedern u. Melodien. Diese beiden Sammlungen zusammen in 2. Ausgabe als „Geistlich Gesangbuch mit Johann Wolfg. Franckens musikalischer Komposition. Hamb. 1685;" dann in 3. Ausgabe als „Geistreiche Lieder , . . anjetzo bis auf Hundert vermehret, mit

[1]) Walther, Mus. Lex. 1732. S. 258 führt 11 dieser Opern auf.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. II. S. 500.

schönen anmutigen Melodeyen versehen . . Lüneburg 1700." Diese letzte Ausgabe enthält noch 16 weitere Melodien von Franck,[1]) so daß im ganzen 71 ihm zugehören. Die Neuausgaben derselben sind: Geistliche Melodien Joh. Wolfg. Francks aus dem 17. Jahrh. mit neuen Texten versehen von Wilh. Osterwald und für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte neu bearbeitet von D. H. Engel. Op. 24. Leipzig 1857. Breitk. u. H. qu. 4°. V. u. 40 S. mit den 30 Melod. von 1681. — 12 ausgewählte Melodien von Joh. Wolfg. Franck zu Heinr. Elmenhorsts geistlichen Liedern. Für eine Singst. mit Begl. des Pf. bearb. und herausgeg. von Karl Riedel. 2 Hefte. Leipzig, Wartig. — Zwölf Melodien von Wolfg. Franck zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst für vierst. gem. Chor gesetzt von Arrey v. Dommer. Leipzig 1863. Rieter-Bied.

Francke, Johann Friedrich. Direktor der Gemeindemusik der Brüdergemeinde Herrnhut und um deren Choralgesang verdient, war am 31. Juli 1717 zu Krautheim bei Weimar geboren und hatte von 1736—1739 Theologie studiert. Später wurde er Mitglied der Gemeinde zu Marienborn, dann Geheimschreiber des Grafen Zinzendorf und zugleich Musikdirektor in Herrnhut. Nach des Grafen Tod 1765 ging er nach der Schweiz, wo er die Mädchenerziehungsanstalt zu Montmirail gründete und am 23. November 1780 zu Basel starb. Unter seiner Mitwirkung wurde namentlich das sogen. Große Londoner Brüder-G.-B. („Alt und Neuer Brüder-Gesang." 2 Teile 1753 u. 1755) ausgearbeitet; von ihm ist die Melodie des in der Gemeinde gebräuchlichen Aaronitischen Segensgesanges „Segne und behüte." a a d h ga fis. Vgl. Dölker, Geistl. Lieder. 5. Aufl. 1876. Nr. 111. S. 171.

Frank, drei Brüder und Söhne „eines Handelsmannes und Vormundes gemeiner Stadt" zu Schleusingen, die als Erfinder von Melodien zu von ihnen selbst gedichteten Kirchenliedern der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik angehören. Der älteste derselben, Sebastian Frank, war am 18. Januar 1606 zu Schleusingen geboren, studierte von 1625 an zu Straßburg und Leipzig Theologie und war dann unter den Stürmen des dreißigjährigen Krieges von wechselvollem Geschick umhergetrieben Korrektor in einer Buchdruckerei zu Frankfurt a. M. und Hauslehrer, dann 1632 Schulinspektor in seiner Vaterstadt, 1634 Pfarrer zu Lauterbach im Stifte Fulda, 1636 zu Gerode und Platz in Franken, 1643 zu Zell und Weipoldshausen und endlich Diakonus zu Schweinfurt, wo er am 12. April 1668 starb. — Er wird als ein „trefflicher Instrumentalmusikus" gerühmt, vgl. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 468; von seinen geistlichen Melodien, von denen Winterfeld a. a. O. II. Notenbeil. S. 174 eine mitteilt, ist jedoch keine in kirchlichen Gebrauch gekommen. — Der zweite der Brüder, Michael Frank, war am 16.

[1]) Die übrigen 29 Nrn. dieser Ausgabe sind von Georg Böhm (Vgl. den Art.). 24 Nrn. und Peter Laurentius Wockenfuß. 5 Nrn. Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 368. 369.

März 1609 geboren; er besuchte mit außergewöhnlichem Erfolg die Schule zu Schleusingen, mußte aber dann, weil die beschränkten Verhältnisse seiner Eltern, wissenschaftliche Studien nicht gestatteten, das Bäckerhandwerk erlernen und wurde 23. Oktober 1628 Meister desselben, das er dann bis 1640 trieb. Infolge der Kriegsunruhen verarmt, flüchtete er nach Koburg, wo er 1644 Schulkollege wurde. Mit Liebe widmete er sich nun nicht nur seinem Lehrerberufe, sondern auch der geistlichen Dichtkunst und Musik und erreichte es, daß ihn Johann Rist 1659 als Dichter krönen und unter dem Namen „Staurophilus" (Freund des Kreuzes) in den Elbschwanorden aufnehmen konnte. Er starb zu Koburg am 24. September 1667. — Von ihm erschien:

„Geistliches Harpffenspiel" aus 30 vierstimmigen Arien und einem Gen.-B. bestehend. Koburg 1657. — „Geistliche Lieder erstes Zwölf." In Noten mit 4 Stimmen. Koburg 1662. — Aus diesen beiden Sammlungen sind 10 Lieder in die Kirchen-G.-BB. übergegangen, von den Melodien, die er denselben mitgab, haben sich erhalten:

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. (Vgl. den Art.)

Kein Stündlein geht dahin. a c b a a g. Layriz, Kern II. Nr. 244. Erk, Ch.-B. Nr. 158. Jak. u. Richter, Ch.-B. II. 911.

Sei Gott getreu, halt seinen Bund. f f e f g a h c̄. Layriz, Kern III. Nr. 555.

Welt, gute Nacht, mit deiner Pracht. (Vgl. den Art. „Gott ist mein Hort.")

Was mich auf dieser Welt betrübt. g g a h c̄ d̄ c̄ h. Jak. u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1215.

Der jüngste Bruder, Peter Frank, war am 27. September 1616 zu Schleusingen geboren: er studierte von 1636 an zu Jena Theologie, ging dann 1640 noch auf die Universität zu Altorf, und wirkte von 1643 an als Hofmeister, bis er 1645 eine Stelle als Pfarrer erhielt. Als solcher wirkte er an verschiedenen Orten in Franken, zuletzt in Gleußen und Herreth im Koburgischen, wo er am 22. Juni 1675 starb. Zwei Lieder mit Melodien von ihm:

Auf Zion auf, auf Tochter säume nicht. d fis gis a a h a gis fis e.

Christus, Christus, Christus ist, dem ich mich ergebe. d̄ a d̄ a h a fis fis e fis a gis a.

fanden Aufnahme bei Freylinghausen 1704 nnd bei König 1738, verschwanden aber bald aus dem kirchlichen Gebrauch.

Franz, Dr. Robert, der tiefsinnige musikalische Lyriker und treffliche Bearbeiter von Werken älterer Kirchenmusik ist hier nur nach letzterer Seite seiner künstlerischen Thätigkeit zu betrachten. Geboren am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale, erlangte er in den Schulen der Franckeschen Stiftungen daselbst seine Schulbildung, während er sich die ersten Kenntnisse in der Musik, im Klavier- und Orgelspiel gegen den Willen seiner Familie, die ihn für einen gelehrten Beruf bestimmt hatte, durch eifrige Selbststudien und unter schätzenswerter Beihülfe des Kantors und Or-

ganisten Karl Gottlieb Abela erwarb. Nachdem er den zähen Widerstand seiner Familie gegen die Wahl der Musik zu seinem Lebensberuf überwunden hatte, ging er 1835 zu Fr. Schneider nach Dessau, wo er im zweijährigem Kursus nicht nur die Übungen in Klavier- und Orgelspiel fortsetzte, sondern auch gründliche Studien in der Harmonie- und Kompositionslehre machte. Nach Halle zurückgekehrt, ließ er hier 1843 seine ersten Lieder erscheinen, deren Bedeutung von den besten der damaligen Zeit (Rob. Schumann, Mendelssohn, Gade, Chopin, Henselt u. a.) mit freudiger Anerkennung sofort erkannt und hervorgehoben wurde. Als praktischer Musiker bethätigte sich Fr., solange ein schon 1841 sich zeigendes und in der Folge immer mehr sich steigerndes nervöses Gehörleiden ihm dies gestatten wollte, in dem Amte eines Organisten an der Ulrichskirche und der trefflichen Leitung der Singakademie, wie er auch als Docent der Universität Vorlesungen über Musik hielt. Seit 1868 hat er, durch sein Gehörleiden gezwungen, jede öffentliche Thätigkeit aufgeben müssen. — Von Franz Bearbeitungen älterer Werke, über die er sich in zwei Schriften[1]) selbst ausgesprochen hat, kommen für die Zwecke unsres Buches nur in Betracht: Bachs Matthäus-Passion, Magnifikat in D-dur, Weihnachts-Oratorium und 11 Kirchenkantaten. Der Bearbeiter hat diese Werke zunächst zum Konzertgebrauch eingerichtet, indem er da, wo die Begleitung nur in einem bezifferten Baß gegeben ist, dieselbe nach der Bezifferung, und wo auch diese fehlt, streng im Stile des Komponisten ausgeführt, wo jetzt abgekommene Instrumente[2]) verwendet sind, solche durch die entsprechenden des modernen Orchesters ersetzt; wo für einzelne, namentlich Blasinstrumente absolut unausführbare Passagen[3]) vorliegen, dieselben durch Übertragung an andre Instrumente von möglichst entsprechender Wirkung ausführbar gemacht, wo endlich Sätze für Instrumente des heutigen Orchesters, ohne Schwierigkeiten in der Ausführung zu bieten, vorhanden sind, aber gleichwohl, als im Sinne der damaligen Orchesterzusammensetzung gedacht, mit dem modernen großen Orchester ausgeführt, eine den Intentionen des Komponisten entsprechende Wirkung nicht zu erzielen vermöchten,[4]) die betreffenden Instrumente verstärkt hat. Ob solche Bearbeitung berechtigt sei oder nicht, darüber ist neuerdings ein heftiger Streit entstanden, der zur Stunde noch nicht entschieden und über den im Art. „Begleitung" näheres bereits mitgeteilt wurde.

[1]) „Mitteilungen über Joh. Seb. Bachs Magnifikat." Halle 1863. 8°. und „Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik. Leipzig 1871. 8°.

[2]) Z. B., die Zinken oder Kornetti, — die Oboe d' amore u. a.

[3]) Z. B. einzelne Trompeten (Bach hatte Klarinen)- Passagen im Magnifikat und der Pfingstkantate, für deren hohe Stellen Franz C-Klarinetten verwendet, deren zwar weniger voller, aber durchdringender Ton den hohen Trompetentönen am meisten entspricht.

[4]) Z. B. Solopartien von Blasinstrumenten, den 13 Streichinstrumenten des Quartetts im Bachschen und den 50—60 Instrumenten im heutigen großen Orchester gegenüber. Im Chor „Laß ihn kreuzigen" der Matthäuspassion verstärkt Franz daher die dem Chor und Quartett gegenüberstehenden Flöten.

Nun mag man ja zugestehen, daß wenn einmal Bachs Kantaten ihren einzig richtigen Platz in der Kirche wieder zurückgewonnen haben werden, und wenn bei deren kirchlicher Ausführung namentlich der Orgel die ihr dabei gebührende Stellung wieder eingeräumt sein wird, die Bearbeitungen in manchen Partien überflüssig erscheinen dürften; aber andrerseits wird auch anzuerkennen sein, daß die Franzschen Bearbeitungen aus tiefstem Verständnisse Bachschen Geistes hervorgegangen und meisterhafte Leistungen sind.

Frech, Johann Georg, Musikdirektor und Organist zu Eßlingen, war am 17. Januar 1790 zu Kaltenthal bei Stuttgart, wo sein Vater als Uhr- und Orgelmacher lebte, geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Stuttgart und nahm zugleich Unterricht in der Musik; auch als er schon in seinem 16. Jahre 1806 zu Degerloch als Lehrer angestellt wurde, setzte er seine Studien in der Musik im nahen Stuttgart fort und bildete sich zu einem tüchtigen Musiker aus. 1811 kam er als Hilfslehrer nach Eßlingen, wo er schon im nächsten Jahr als Musiklehrer an dem neuerrichteten Lehrerseminar verwendet wurde. Bald wurde ihm der Musikunterricht an dieser Anstalt ganz übertragen, und 1820 erhielt er noch das Amt eines städtischen Musikdirektors und Organisten an der Hauptkirche zu Eßlingen. In diesen Ämtern wirkte er nun nahezu 50 Jahre und bildete während dieser Zeit gegen 2000 Seminaristen zu Kantoren und Organisten heran. 1860 trat er in den Ruhestand und starb zu Eßlingen am 23. August 1864. — Frech hat auf dem Gebiete des württembergischen Kirchengesanges in Gemeinschaft mit Kocher und Silcher eine rege Thätigkeit entfaltet. Das Württ. Ch.-B. von 1828, durch welches ein vierstimmiger Gemeindegesang eingeführt werden sollte, ist das gemeinsame Werk der drei Männer, und auch bei Herausgabe des Württ. Ch.-B. von 1844 waren sie beteiligt, Frech bearbeitete einen Teil der Zwischenspiele, nämlich zu den Chorälen Nr. 1—69; außerdem bearbeiteten sie noch gemeinschaftlich das 1851 erschienene „Orgelspielbuch." Zu diesem, wie schon zum Ch.-B. von 1828 schrieb Frech die einleitende Abhandlung „Über Einrichtung und Behandlung der Orgel," sowie „Andeutungen über den Unterricht im Orgelspiel," (Orgelspielb. 1851. S. 1—80. 4°). — Für diese Ch.-BB. hat er im ganzen 22 Choräle komponiert, von denen 20 im Ch.-B. von 1828 erschienen und zwei (resp. 4) auch im Ch.-B. von 1844 sich erhalten haben. Diese letzteren sind:

Ewig, ewig bin ich dein. g g a h $\overline{c}$ h a. Ch.-B. 1828. Nr. 113. Ch.-Mel. B. 1844. Nr. 224.

Wohlauf mein Herz, verlaß die Welt. 1823. g $\overline{d}$ $\overline{c}$ h a g a a h. Ch.-B. 1828. Nr. 18. Ch.-B. 1844. Nr. 63.

Singt unsrem Gott ein dankvoll Lied. a $\overline{d}$ a fis h a ag fis. Ch.-B. 1828. Nr. 135. Ch.-Mel.-B. 1844. („Die Ernt ist da ꝛc.") Nr. 226.

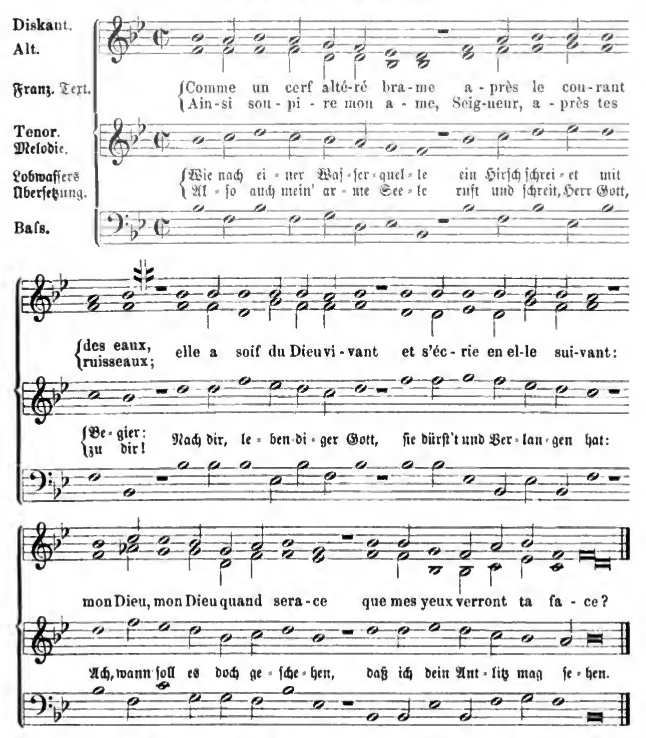
Kehre wieder, kehre wieder. 1843. fis a fis d h a ag fis. Ch.-B. 1844. Nr. 199.

Seine Orgelstücke von wenig orgelmäßigem und noch weniger kirchlichem Charakter sind durch einige der bessern Nrn. noch im Orgelspielbuch von 1851 vertreten; seine Figuralgesänge, die ebenfalls „mehr lieblichen, als kirchlichen Charakter, am wenigsten kirchlichen Stil zeigen," bis auf den beliebten Grabgesang „Süß und ruhig ist der Schlummer" verschollen.

Freudenberg, Karl Gottlieb, Organist in Breslau, war am 15. Januar 1797 zu Sipta, einem Dorfe bei Trachenberg in Schlesien geboren. Nachdem er als Vorbereitung für das Studium der Theologie das Gymnasium absolviert hatte, machte er 1814—1815 als Freiwilliger die Befreiungskriege mit, und entschloß sich, als er nach Hause zurückgekehrt war, statt die theologischen Studien fortzusetzen, zur Musik überzugehen. Er machte zunächst bei dem Kantor Klein in Schmiedeberg Studien im Orgelspiel und in der Harmonielehre, ging dann, um dieselben fortzusetzen nach Breslau, wo Fr. W. Berner und Schnabel seine Lehrer waren, und vollendete sie schließlich an der neugegründeten Organistenschule (k. Institut für Kirchenmusik) zu Berlin, unter Zelter und Klein, wo er zugleich die Logiersche Methode des gemeinsamen Musikunterrichts kennen lernte. Nach Breslau zurückgekehrt, gründete er 1823 ein Musikinstitut nach Logiers System und wurde 1827 Ober-Organist an St. Maria-Magdalena. Diese Stelle verwaltete er mit voller Hingebung und musterhafter Treue bis in sein hohes Alter und erwarb sich als Künstler und Mensch allgemeine Hochachtung. Er starb am 13. April 1869 zu Breslau. — Von seinen Werken ist nur weniges erschienen; hier sind zu nennen:
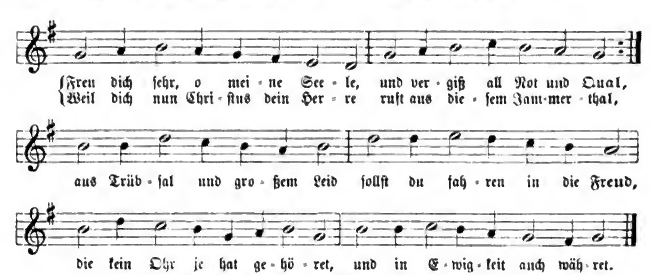
Op. 4. 4 Präludien zu den Liedern „Wie groß ist des Allm." — „Ein feste Burg" — „Herzlich lieb hab ich" — „O Traurigkeit." Bresl., Leuckart. — Op. 6. Der 7. Juni 1840. Trauerklänge für Orgel. Das. Op. 3. Der 70. Psalm für 4 Stn. mit Orch. Bresl., Cranz. — Nach seinem Tode erschien: „Aus dem Leben eines alten Organisten. Nach den hinterlassenen Papieren K. G. Frs. bearbeitet und herausgeg. von W. Viol. Bresl. 1870. Leuckart. 8°.

Freu dich sehr, o meine Seele, Choral, der, aus dem Psalmbuch der französisch-reformierten Kirche herübergenommen, im evangelischen Kirchengesang vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab sich allgemein eingebürgert und verbreitet hat. Die Melodie gehört dem 42. Psalm an und erscheint mit demselben zuerst in einer Genfer Psalmenausgabe von 1554; dann mit dem noch zu derselben gebräuchlichen Tonsatz Klaude Goudimels in dessen vierstimmigen Psalmbuch 1565. Dort heißt die Melodie im Tenor und mit Goudimels Originaltonsatz, der hier nur in moderne Partitur gebracht ist, während er dort in C-dur mit versetzten Schlüsseln steht:



In der bekannten deutschen Version des französischen Psalmbuchs von Dr. Ambrosius Lobwasser. Leipzig 1573. Blatt 7 Vb ist sie dessen Lied über den 42. Psalm „Wie nach einer Wasserquelle" beigegeben, von dem sie ihren ursprünglichen deutschen Namen erhielt. Mit ihrem jetzigen Text „Freu dich sehr, o meine Seele" (vgl. über denselben Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 193—194) erschien sie erstmals in Christoph Demantius „Threnodiae" 1620. S. 543, und weil sie von hier aus in den evangelischen Kirchengesang überging, schrieb man sie fast bis in die Gegenwart herein dem Demantius als Erfinder zu.[1]) Sie heißt:

[1]) So z. B. noch Muck, Biogr. Notizen über die Choral-Komponisten im Bair. Ch.-B Erlangen 1823. S. 19, das Württ. Ch.-B. 1828. S. 37. u. A.
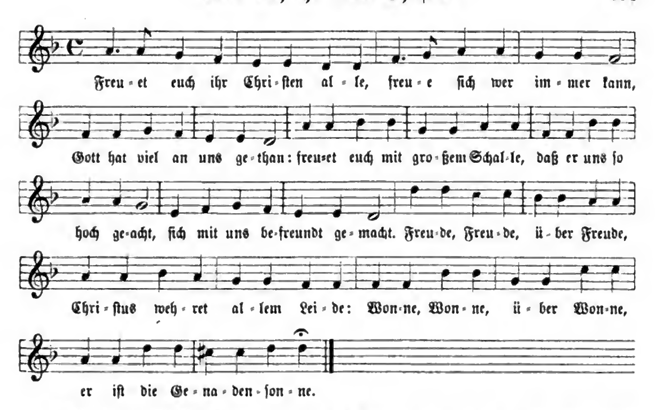


Die traditionelle Annahme, daß die Melodie ursprünglich eine weltliche gewesen sei (ein Jagdlied oder eine Bransle, eine alte Tanzform), nach der Heinrich IV, von Frankreich den Marotschen Psalm „Ainsi qu'on oyt le cerf braire" gesungen habe, vgl. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. S. 239. 250. ist nicht nachweisbar,[1]) obwohl dieselbe den Ton der alten Volksweise anschlägt.

Freue dich erlöste Schar, Kantate zum Feste Johannis des Täufers (24. Juni 1738) von Seb. Bach. Sie gründet sich auf die weltliche Kantate „Angenehmes Wiederau" und schließt mit dem Choral „Freu dich sehr o meine Seele" zu Strophe 3 („Eine Stimme läßt sich hören") des Liedes „Tröstet, tröstet meine Lieben" von Joh. Olearius. Vgl. Spitta, Bach II. S. 557.

Freuet euch ihr Christen alle, ein „originelles Weihnachtsjubellied mit wahrhaft festlichem Refrain" (Stier, Gesangbuchsnot. Leipzig 1838. S. 147) von Christian Keymann in Zittau 1646, das durch Andreas Hammerschmidt auch sogleich seine Melodie erhielt. Dieselbe erschien als Teil einer größeren Weihnachtsmusik in „Vierter Theill Musicalischer Andachten, Geistlicher Moteten vndt Concerten, Mit 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12 vnd mehr Stimmen . . . componirt von Andrea Hamerschmiden. Freyberg in Meissen. M. DC. XLVI. Nr. 24. (datirt „Zittaw den 1. May 1646") und ging mit dem Liede bald in die Kirchengesangbücher über. Sie heißt:
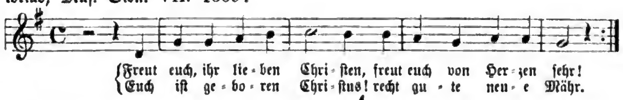
---

[1]) Allerdings berichtet Florimond de Rémond, Hist. de la naissance et progrès de l'hérésie. Bordeaux 1572. S. 284 ff., daß die Psalmen Marots anfangs nicht in Musik gesetzt waren „comme on les voit aujoud'hui pour estre chanter au presche," daß vielmehr „chacun y donnoit tel air que bon lui semblait, et ordinairement des vaux-de-ville." So habe z. B. Katharina v Medicis den 6. Psalm „avec un air sur le chant des bouffons," Heinrich IV. den 42. Psalm „en bransle de Poitou" und die schöne Duchesse de Valentinois den 130. Psalm, das De profundis gar „sur un air de volte (Volte, eine alte Tanzform im Dreitakt) gesungen. Vgl. Bovet, Hist. du Psautier. 1872. S. 57. Allein es ist eben nicht erweislich, daß gerade diese Melodien in den Psalter der Reformierten herübergenommen wurden, wie noch Ebrard, Allg. literar. Anzeiger 1872. Bd. X. Heft 6. S. 427 ohne weiteres annimmt.
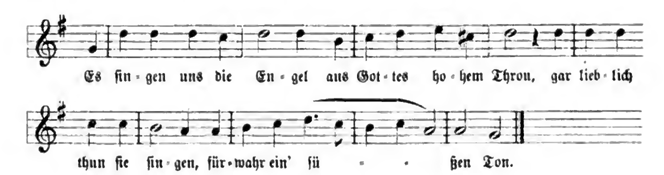


Seb. Bach hat die Melodie mit der 4. Strophe des Liedes („Jesu nimm dich deiner Glieder") als Schlußchoral der Kantate zum 2. Weihnachtsfeiertag (1723) „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" in einem trefflichen Tonsatz verwendet. Ausg. Bach-Ges. VII. Nr. 40. Vgl. Spitta, Bach II. S. 212 ff. und Erk, Bachs Ch.-Ges. I. Nr. 39.

Freut euch ihr lieben Christen, Choral. Das Lied erscheint zuerst „als ein new lied von der Geburt Christi" im Magdeb. G.-B. 1540 (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 991), heißt aber in der Anfangszeile nur „Freut euch jr Christen" und erst im Leipz. G.-B. 1582 erhält es die Verlängerung „lieben".

Die Melodie, wahrscheinlich dem Volksgesang des 16. Jahrhunderts entstammend, ist von den alten Kirchentonsetzern vielfach in schönen Tonsätzen behandelt worden; einer der ältesten dieser Tonsätze, in dem man sie bis jetzt fand, ist der neuerdings wieder ziemlich bekannt gewordene aus den „Weihnachtsliedlein" von Leonhard Schröter (vgl. den Art.) 1585. Dies hat veranlaßt, daß man diesem Tonsetzer auch die Erfindung der Melodie zuschrieb[1]) ohne irgend welchen andern Grund hiefür zu haben. v. Tucher (Schatz II. S. 389) führt als älteste Quelle das Dresdner G.-B. 1593 an; bei ihm (a. a. O. Nr. 311) heißt sie nach Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609:



[1]) Nach v. Winterfelds Vorgang, Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 354, Döring, Choralkunde. S. 44 u. a.



Freylinghausen und sein Gesangbuch. Zu Halle, das um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts durch Männer wie August Hermann Francke und Joachim Justus Breithaupt zum Mittelpunkt und zur Hauptstätte des Pietismus und seiner durch und durch subjektiven religiösen Lebensanschauung geworden war, erschien 1704 (Vorrede vom 22. Sept. 1703) unter dem Titel: „Geistreiches Gesangbuch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen in sich haltend," ein Buch, das als der volle Ausdruck der pietistischen Lebensanschauung sich darstellt und für die ganze folgende Entwicklung des evangelischen Gemeindegesangs von einschneidendster Bedeutung geworden ist. Der Sammler und Herausgeber desselben, Johann Anastasius Freylinghausen, der langjährige treue Gehilfe und spätere Nachfolger Franckes, war am 2. Dezember 1670 zu Gandersheim im Fürstentum Wolfenbüttel, wo sein Vater als Kaufmann und Bürgermeister lebte, geboren und erhielt seine Vorbildung zur Universität bei seinem Großvater mütterlicherseits, dem Oberpfarrer Johann Pölin (Polenius) zu Einbeck. An Ostern 1689 bezog er die Universität Jena, von wo aus er 1691 zuerst Francke und Breithaupt in Erfurt kennen lernte und sich von ihnen so angezogen fühlte, daß er 1692 mit ihnen nach Halle übersiedelte. Nachdem er Ende 1693 seine Studien vollendet hatte, wurde er 1695 Franckes Gehilfe als Prediger an der Glauchaer Kirche, und trat zugleich als Lehrer am Pädagogium und Waisenhause ein. Zwanzig Jahre lang blieb er in dieser untergeordneten, vielgeschäftigen Stellung, bis er 1715 eine erste öffentliche Anstellung als zweiter Prediger an St. Ulrich in Halle erhielt und 1723 auch zum Subrektor des Pädagogiums vorrückte. Nach Franckes Tod 1727, trat er dann ganz in dessen Stelle als erster Prediger an der genannten Kirche, sowie als Direktor der Franckeschen Anstalten, die er zu schönster Blüte brachte, bis auch ihn am 12. Februar 1739 der Tod abrief. — Das von ihm „zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und gottseligen Wesen" herausgegebene G.-B. enthielt in dem 1704 erschienenen ersten Theil im ganzen 683 Lieder, die in der Ausgabe von 1705 durch eine „Zugabe" von 75 Nrn. auf eine Gesamtzahl von 758 Liedern kamen: diese Zahl wurde dann auch in den verschiedenen späteren Ausgaben (4. 1708, 5. 1710, 6. 1711, 7. 1712 ꝛc.) festgehalten. An Melodien enthielt der erste Teil 1704: 174; die Ausg. von 1705 brachte 21 neue hinzu und diese Zahl von 195 wurde in der Ausg. von 1708 beibehalten; dagegen

brachte die Ausg. von 1710 weitere Änderungen: 23 frühere Melodien wurden durch neue ersetzt, andere zwar beibehalten, aber wesentlich verändert, und in einem eigenen „Melodeyenbüchlein" noch 58 neue beigegeben, so daß sich die Gesamtzahl der Melodien des ersten Teils auf 253 beläuft. — Der zweite Teil des Buches erschien 1714 (Vorrede am 28. Sept. 1713) und war dadurch veranlaßt, daß: 1. „verschiedene Freunde eine ziemliche Anzahl alter, erbaulicher Lieder namhaft gemacht, die sie dem ersten G.-B. noch gern inseriert sehen wollten." 2. „überdies nicht wenig solcher Lieder nach und nach dem Herausgeber zu Händen kommen, die entweder noch niemals gedrucket worden oder doch in solchen Büchern zu finden gewesen, worin sie von den wenigsten gesucht worden, die doch zu christlicher Erbauung bequem gefunden." Derselbe enthält zu 815 Liedern im ganzen noch 158 neue Melodien; es ergiebt sich also für die beiden getrennten Teile folgende Zusammenstellung der

Anzahl der neuen Melodien:

I. Teil: Ausgabe von 1704 = 174.
" " 1705 = 21 weitere,
" " 1710 = 58 "
zus. = 253.

II. Teil: Ausgabe von 1714 = 149.
Anhg. dazu = 8.
Spätere Ausg. = 1 weitere,
zus. = 158.
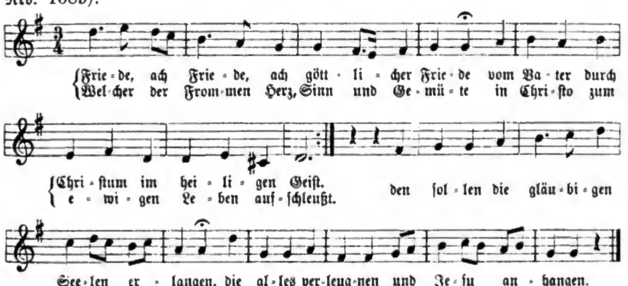
Gesamtzahl der neuen Mel. = 411.

Diese Zahl erfuhr dann in der von Dr. Aug. Gotth. Francke 1741 besorgten Gesamtausgabe beider Teile: „Edition eines vollständigen Freylinghausenschen Gesangbuchs" (2. Ausg. 1771, 3. Ausg. 1778) zu im ganzen 1581 Liedern, eine Vermehrung auf 609 Melodien, indem nicht allein die in den zwei Teilen und dem „Melodeyenbüchlein" „befindlichen Noten alter und neuer Melodeyen allesamt beybehalten, sondern auch noch eine große Anzahl von neuen hinzugethan worden" ist. Diese 609 Melodien gab der Organist Joh. Heinrich Grosse in Glaucha vor Halle noch 1793 in einem besondern Abdruck „Melodeyen sowohl alter als neuer Lieder, Halle, im Waisenhaus 1798," heraus. — Die wichtige Frage nach der Herkunft und den Erfindern dieser Melodien beantwortet das Buch selbst leider nur in gänzlich ungenügender und unbestimmter Weise: weder der Name noch die Namenschiffer eines Komponisten ist irgend einer der Melodien beigegeben, nur die folgenden vagen Bemerkungen finden sich in den Vorreden verschiedener Ausgaben. In der ersten Ausgabe des ersten Teiles heißt es in der Vorrede: „Die Melodeyen, sofern sie neu sind, sind teils aus dem Darmstädtischen G.-B. (vgl. den Art.) genommen" (und zwar 65 Nrn.) „teils von christlichen und erfahrenen Musicis hie-
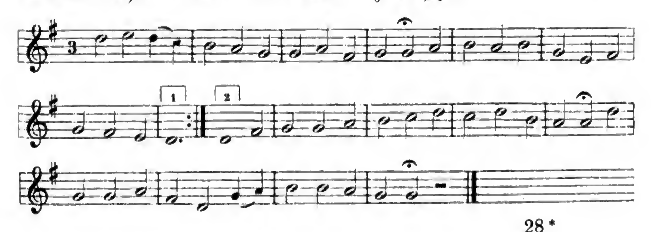
selbst aufs Neue darzu und zwar solchergestalt komponiert worden, daß darinnen sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen ist." Die Vorrede zur 4. Ausgabe von 1708 redet nur noch von „Untersuchung und Verbesserung" der Melodien, indem sie sagt: „was aber die 4. Edition betrifft, so ist dem der Musik erfahrnen Leser zu seiner Nachricht nicht zu verschweigen, welchergestalt alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Komposition von christlichen und erfahrenen Musicis aufs Neue fleißig untersuchet und an sehr vielen Orten verbessert sind." Was außerdem an Vermutungen über die Komponisten dieser Melodien ausgesprochen wurde und bei manchen derselben zur Tradition geworden ist, entbehrt jeglicher wirklichen Begründung. Daß Freylinghausen selbst „als erfahrener Musiker eine ziemliche Anzahl solcher Melodien schuf, nämlich 22, meist zu Liedern des Angelus Silesius, von dem allerdings 32 aufgenommen und mit andern als den von Josephi erfundenen Melodien versehen wurden, daß er auch die andrer frommer Sänger sammelte und die verständigsten christlichen Musiker für melodiöse Ausschmückung neuer Lieder ins Interesse zu ziehen wußte," wie Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 586 will, daß auch andere Dichter der Lieder, wie Joh. Euseb. Schmidt, Dr. Joh. Christ. Richter, Crasselius, zugleich die Melodien zu ihren Liedern lieferten, wie man traditionell noch da und dort in den Ch.-BB. angegeben findet; daß unter den „Musicis hierselbst" der Vorrede von Halleschen Musikern gemeint sein können: Friedr. Wilh. Zachau (vgl. den Art.), Adam Meißner, jur. pract. und Organist an St. Ulrich 1702, — Christian Fehrmann, Stadtmusikus, gest. 8. März 1710, — Samuel Ebert, Organist an U. L. Fr. — wie Chrysander und L. Erk, Ch.-B. S. 250 mutmaßen, — dies alles läßt sich mit Grund weder behaupten noch bestreiten. Daß Seb. Bach an den Melodien unsres G.-Bs. selbsterfindend und Fremdes bessernd beteiligt war, wie v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 270—276 sich alle Mühe gegeben hat, nachzuweisen und wie nach ihm auch noch Koch, a. a. O. S. 587 588 u. a. annehmen — man schrieb ihm anfänglich 47, dann 18, dann noch 9 derselben zu, und Stade, Euterpe 1861. S. 30 nimmt ohne jeglichen Nachweis gar 300 Mel. für ihn in Anspruch, — ist durch Spitta, Seb. Bach I. S. 365—368 aus inneren und äußeren Gründen endgültig widerlegt worden. — Von den sogen. „Halleschen Melodien" des Freylinghausenschen G.-B. haben etwa 60 Eingang in den evangelischen Kirchengesang gefunden, sich mehr oder weniger verbreitet — etwa 10 derselben durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus — und bis heute erhalten. Vgl. das Verzeichnis derselben bei Koch a. a. O. V. S. 588 bis 594, sowie unsre einzelnen Artikel über die allgemein verbreiteten. Der Einfluß dieser Halleschen Weisen wurde ein großer; eine ganze Reihe von Gesang- und Choralbüchern wurde dem Freylinghausenschen nachgebildet und mit Melodien in dessen Stile angefüllt, obwohl schon jene Zeit spottend von den „springenden Liedern der Halleschen Liederei" sprach und die theologische Fakultät zu Wittenberg 1716 erklärt hatte: „es sind viele hüpfende, springende, dactylische Lieder da, welche mehrenteils

mit ungeistlichen und fast üppigen Melodien versehen sind und insonderheit zu der hohen Gravität der hohen Geheimnisse, die sie in sich halten sollen, im Geringsten nicht reimen, sofern das menschliche Herz durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserei gebracht werden kann." Mit Recht klagt auch der sonst so gerne mild urteilende Herder, Briefe über das Stud. der Theol. 1780. Bd. IV. S. 303 über den verderblichen Einfluß der Halleschen Weise: „Eine bekannte fromme Schule Deutschlands hat den Kirchengesang entnervt und verderbet. Sie stimmte ihn zum Kammergesange mit lieblichen weichlichen Melodien voll zarter Empfindungen und Tändeleien herunter, daß er alle seine Herzen beherschende Majestät verlor: er ward ein spielender Weichling."

Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede, Choral aus Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 695. Nr. 446, wo er heißt (Ges. Ausg. 1741. S. 729. Nro. 1089):



Derselbe zeigt einen so weltlichen Charakter, daß ihn Layritz, Kern III. S. 139 mit Recht unter die Apocrypha stellt, (vgl. auch Palmer, Hymnologie. S. 311) und die neueren Choralbücher ihn nur mit wesentlichen Modifikationen aufgenommen haben. Im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 108 lautet er z. B. jetzt:



Friedrich, Tobias, der erste Organist der Brüdergemeinde zu Herrnhut, war am 25. November 1706 zu Kleinlangheim in der fränkischen Grafschaft Castell geboren und vom Grafen Zinzendorf 1720 als bettelnder Geiger von der Landstraße unfern Nürnberg aufgelesen worden. Vgl. die rührende Erzählung dieser Begegnung bei Koch-Lauxmann, Gesch. des K.-L. VIII. S. 339. „Er ward zum erbaulichen Organisten der Gemeinde Herrnhut, und ward gleichsam ein musikalisches Genie, so ein melodisches Herz, das den Engelchören, die um den Thron des Lammes singen, ihre Weisen abzulauschen schien" (Zinzendorf). Daneben diente er seit 1728 dem Grafen als Haushofmeister und von 1735 an als Geheimschreiber, starb aber schon am 8. Juni 1736. Fr. wirkte namentlich bei Begründung der „Singestunden" und der Einrichtung des Gemeindegesanges der Brüder mit, indem er die in Herrnhut gebräuchlichsten Melodien zuerst notierte, auch manche neue dazu erfand und alle zusammen in einer handschriftlichen Sammlung niederlegte, aus der später das Ch.-B. von 1784 hervorging.

Friese, Friedrich, Hoforgelbauer zu Schwerin, wo er am 18. April 1827 geboren wurde. Seine Geschäftsvorgänger waren sein Großoheim, der im Anfang unsres Jahrhunderts zu Parchim baute, und sein Vater, Friedrich Friese sen., der als Hoforgelbauer und Domorganist zu Schwerin 1863 starb und eine Anzahl von Orgeln im Mecklenburgischen erbaut hat. In der väterlichen Werkstätte machte der Sohn seine Lehre in der Kunst des Orgelbaus durch und suchte sich dann bei Buchholz in Berlin und bei Cavaillé-Coll in Paris weiter auszubilden. 1854 kehrte er von Paris zurück und arbeitete zunächst noch als Gehülfe seines Vaters, bis ihm dieser 1856 das Geschäft abtrat. Seit dieser Zeit sind c. 70 neue Orgelwerke verschiedener Größe für Mecklenburgische Kirchen aus seiner Werkstätte hervorgegangen und 1872 wurde er, nachdem er sein 50. Werk zu Malchow aufgestellt hatte, zum Hoforgelbauer ernannt. — Die größeren von ihm gebauten Orgeln sind:

> 1. Die Orgel der Kirche zu Doberan, 27 kl. Stn. 1860. — 2. Die Orgel der Pauluskirche zu Schwerin, 31 kl. Stn. 1869. — 3. Die Orgel der Georgskirche zu Parchim, 25 kl. Stn. 1871. — 4. Die Orgel der Stadtkirche zu Ribnitz, 27 kl. Stn. 1873. — 5. Die Orgel der Stadtkirche zu Ludwigsluft, 30 kl. Stn. 1875. — 6. Die Orgel der Stadtkirche zu Malchin, 30 kl. Stn. —

Fritzsch, Martin, lebte zu Ende des 16. Jahrhunderts als Musikus am kurfürstlich sächsischen Hofe zu Dresden. Er ist hier aufzuführen, weil er die musikalische Redaktion des bei Gymel Bergen zu Leipzig gedruckten und 1593 erschienenen Dresdner G.-B. mitbesorgte. So lange dieses Buch — das als eines der ersten auch die Melodie „Herzlich lieb hab ich dich o Herr." (Das. Bl. 241a. Nr. CLXIV) bringt — als älteste Quelle (Bl. 38b. Nr. XXXIII) für die Melodie „Wir Christenleut" (vgl. den Art.) galt, schrieb man Fritzsch die Erfindung derselben zu. Vgl. Koch, Gesch. des Kl. II. S. 354 und dagegen dann S. 488—489.

Ein Verwandter von ihm, vielleicht sein Bruder oder Sohn, möchte wohl sein:

Fritsch, (Fritsche), Meister Gottfried, ein Orgelbauer, der im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts eines nicht unbedeutenden Rufes sich erfreut haben muß. Er baute 1612 ein für jene Zeit ansehnliches Orgelwerk von 40 kl. Stn. in der Schloßkirche zu Dresden, zu dem Hans Leo Haßler noch kurz vor seinem Tode den Plan entworfen hatte und das damals für die beste Orgel in Deutschland galt.[1]) Außerdem führt Prätorius von ihm an: eine Orgel in der fürstl. braunschweigischen Schloßkapelle zu Schöningen mit 20 kl. Stn., — eine Orgel von 36 kl. Stn. zu Sondershausen 1616, — eine solche von 34—35 Stn. zu „Barait im Voigtlande" 1620[2]) und ein Werk von 23 kl. Stn. in Hamburg 1629.

Froberger, Johann Jakob, um die Mitte des 17. Jahrhunderts einer der hervorragendsten Klavier- und Orgelspieler und Komponisten für diese Instrumente in Deutschland, der nicht nur durch seine romanhaft-abenteuerlichen Künstlerfahrten, die ihn als „fahrendes Genie," als einen der ersten „Virtuosen auf Reisen" erscheinen lassen, eine große Berühmtheit erlangte, sondern den seine Zeitgenossen als wirklich bedeutenden Künstler mit Recht bewunderten und den noch eine spätere Zeit hoch in Ehren hielt.[3]) Nach Matthesons bekannter Erzählung (in seiner „Ehrenpforte" sub. voc. „Froberger"), die alle späteren Schriftsteller bis in die neueste Zeit herein mit mehr oder weniger fantastischen Ausschmückungen reproduciert haben, wäre Froberger als der Sohn eines Kantors an der Morizkirche zu Halle 1635[4]) geboren und in seinem 15. Jahre, also 1650, seiner schönen Diskantstimme wegen von einem schwedischen Gesandten nach Wien mitgenommen worden, „von wannen ihn der Kaiser Ferdinand III. (1637—1657) nach Rom zu dem berühmten Girolamo Frescobaldi, Organisten zu Sankt Peter, in die Lehre thun ließ, damit er hernach kaiserlicher Hoforganist werden mögte, welches er auch 1655 geworden ist." Aber neuere Forschungen haben verschiedene Daten aus seinem Leben urkundlich festgestellt, und ihnen zufolge muß er viel früher, und mindestens zwischen 1600 und

[1]) Über dieses Werk vgl. den interessanten „Bericht über die neue Orgel der Schloßkirche zu Dresden: anno 1612, den 3. Juli," mitgeteilt von Otto Kade, Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 90—93.

[2]) Über diese drei Orgelwerke vgl. Prätorius, Synt. mus. Tom. II. de Organogr. S. 189. S. 197. S. 200.

[3]) Von Seb. Bach erzählt Adlung. Anl. zur mus. Gel. S. 711: „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hochgehalten, obschon er etwas alt." Bach lernte Stücke von ihm schon als Knabe kennen, da solche nach Mizler, Mus. Bibl. IV. 1. S. 160 in dem Orgelbuch standen, das er in Ohrdruf heimlich abschrieb.

[4]) Fürstenau, Gesch. der Mus. und des Theaters zu Dresden. I. S. 4 hat gar erst 1637 als sein Geburtsjahr, also dasselbe Jahr, indem er in Wien bereits Organist wurde. Darüber, daß sein Vater Kantor in Halle war, sind daselbst bis jetzt keine beglaubigenden Nachweisungen aufzufinden gewesen. Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. IV. S. 463.

1610 geboren sein. Ob der Hallesche Orgelmeister Samuel Scheidt sein „erster Lehrer“ war, ist bis jetzt nicht festgestellt, wenn er auch Einfluß auf ihn geübt haben wird. Von 1. Januar bis 30. September 1637, also nicht ganz ein Jahr, war Froberger erstmals als Hoforganist mit einem Gehalte von monatlich 24 Gulden in der kaiserlichen Kapelle zu Wien angestellt;[1]) darauf ein zweites Mal vom 1. April 1641 bis Oktober 1645 mit 60 Gulden Monatsgehalt. Will man Matthesons Angabe festhalten, daß ihn der Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt habe, so würde, da dieser 1637 zur Regierung kam, sein Studienaufenthalt bei Frescobaldi zwischen 1637—1641 fallen; ob er während dieser Zeit oder schon früher, ehe er nach Wien kam, auch in Paris war, ist nicht entschieden, obwohl Matthesons Angabe, daß er einige Zeit dort lebte und „die französische Lautenmanier von Galot und Gautier auf dem Klavier annahm, welche damals hochgehalten wurde“[2]) nicht in Zweifel gezogen zu werden braucht. Zum dritten Mal wurde Froberger am 1. April 1653 Hoforganist in Wien; während der langen Unterbrechung des Dienstes, vom Oktober 1645 bis zum April 1653, lebte er teils in Wien mit Komposition beschäftigt,[3]) oder war auf Kunstreisen, von denen zunächst eine solche nach Dresden bezeugt ist, die wohl sicher in diese Zwischenzeit fällt.[4]) Mit einem kaiserlichen Empfehlungsschreiben kam er dahin, spielte vor Johann Georg II. „6 Toccaten, 8 Capricci, 2 Ricercaren und 2 Suiten,“ die er demselben dann „in ein schön gebundenes Buch sauber selbst geschrieben“ dedicierte und dafür eine goldene Kette erhielt; auch ein Wettkampf zwischen ihm und dem kurfürstlichen Hoforganisten Matthias Weckmann wurde veranstaltet, aus dem beide Künstler mit Ehren hervorgingen.[5]) Seine dritte Dienstperiode in Wien schloß am 30. Juni 1657, wo er „Dienstes entlassen“ wurde, und zwar wie Walter (Mus. Lex.) meint „wegen Kayserlicher Ungnade;“ doch ist dies wenig wahrscheinlich, da ihm mehrfach bezeugt wird, daß er „tugendliebenden, gottesfürchtigen Gemütes, und von „rarer Virtou und guten Lebens“ gewesen sei; vielleicht läßt sich seine Entlassung natürlicher mit Veränderungen im

---

[1]) Vgl. Köchel, Die kais. Hofmusikkapelle in Wien von 1543—1867. Nach urkundlichen Forschungen, 1869. S. 58. — Nottebohm, Mus. Wochenbl. 1874. S. 388 f. —

[2]) Diese Manier bestand in den sogen. „Agremens“, in Trillern, Mordenten u. dgl., die sich bei Frescobaldi nicht finden, während sie Froberger reichlichst verwendet. Vgl. Ambros, a. a. O. S. 467.

[3]) Das Libro secondo der vier in Wien befindlichen handschriftlichen Bde. mit Kompositionen des Meisters ist datiert: Vienna li 29. Settembre. A. 1649“, zu dieser Zeit war er also in Wien.

[4]) Nach Fürstenau, a. a. O. I. S. 8 kam er nämlich nach Dresden als Johann Georg II., der von 1656—1680 regierte, noch Kurprinz war. Auch Matthias Weckmann war von 1655 an nicht mehr in Dresden, sondern Organist in Hamburg. Vgl. Signale 1870. S. 866.

[5]) Vgl. die Erzählung bei Mattheson, Ehrenpforte. S. 87. 88 u. 396. Doch bemerkt Ambros, a. a. O. S. 463 zu der ganzen Geschichte, „daß ein Körnchen Wahrheit darin stecken möge,“ daß aber auch „Unwahrscheinlichkeiten auf der Hand liegen.“

Hofstaate, die mit dem Tode des Kaisers (am 2. April 1657) eingetreten sein mögen, in Verbindung bringen. „— — begab sich aber“ — so erzählt Walther weiter — „von Wien nach Maynz, alwo er unverheyratet gestorben; wie dessen ein Anverwandter von ihm gewiß versichert;“ in Wirklichkeit aber wird er nur auf der Durchreise nach Mainz gekommen sein und sich vielleicht einige Zeit dort aufgehalten haben, denn es ist sehr wahrscheinlich, daß er jetzt die berühmte Reise nach England gemacht hat, — sie wird auf 1657 oder 1662 gesetzt, — deren Abenteuer von seinen Biographen zu einer förmlichen Künstlernovelle ausgestaltet wurden.[1]) Für die letzten Jahre seines Lebens fand Froberger eine ihm überaus freundlich gesinnte Beschützerin an der Herzogin Sibylla von Württemberg,[2]) die in der damals zu Württemberg gehörigen Grafschaft Mömpelgardt (Montbéliard) auf ihrem Schlosse zu Héricourt lebte; hier war es, wo Froberger „als Musikmeister und Musiklehrer“ der trefflichen Frau seine letzten Lebensjahre im Frieden verbrachte und am 7. Mai 1667 plötzlich an einem Schlaganfalle starb; am 10. Mai wurde er in der Kirche zu Bavilliers begraben.[3]) — Als Komponist von Toccaten, Ricercaren, Partiten, Suiten, höherer Tanzmusik u. dgl. in seiner Zeit üblichen Formen, „vereinigt Froberger Züge des großen kontrapunktischen italienischen Stils, welchen er von Frescobaldi erlernt, die heimischen Züge seiner deutschen Abkunft, und Züge endlich, welche der zu spielender Eleganz geneigten Zier- und feinen Unterhaltungsmusik in Frankreich eigen waren. Diese verschiedenen Elemente arbeitet er so in einander, daß daraus ein eigentümlicher Stil entsteht, welchen man nicht wohl anders nennen kann, als den „Frobergerschen.“ Unter den Musikern jener Übergangszeiten macht Froberger vielleicht als der Erste einen oft wesentlich modernen Eindruck; er ist musikalischer Kosmopolit — aber am entschiedensten und als das für ihn wesentlich Kennzeichnende tritt Frescobaldis Kunst und Art hervor. Wenn Frescobaldi ein bis zur Herbheit strenger, großsinniger Meister und ein Diener der Kirche ist, so giebt sich Froberger als eine zarte, liebenswürdige Natur, — wo Frescobaldi die Sprache der Kirche redet, die er auch dort nicht verleugnet, wo er Passacaglien und Ciacconen schreibt, ist Froberger ein musikalisches Weltkind, so viel er sich auch in Formen bewegt,

---

[1]) Köchel, a. a. O. S. 108, giebt 1657, aber ohne Andeutung einer Quelle; 1662 hat Schilling, N. Lex. III. S. 66—67, wo auch die romanhafte Schilderung seiner Erlebnisse in England zu finden ist, die Fétis III. S. 344—346 und selbst noch Gottschalg, Euterpe 1863. S. 142—145 nachgeschrieben und weiter ausgeschmückt haben.

[2]) Doch ist es nicht sie, wie Ambros, a. a. O. S. 480 meint, an deren Tod sich die Wundererzählung mit der Engelsmusik knüpft, welche Perty, Mystische Erscheinungen, S. 471 und Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 32. 33. haben, sondern Magdalena Sibylla, Herzogin v. Württemberg, die 28. April 1652 geb. u. 7. Aug. 1712 zu Kirchheim u. T. in Württemberg gestorben ist.

[3]) Die beiden eigenhändigen Briefe der trefflichen Frau an Konstantin Huyghens im Haag, die diese wertvollen Nachrichten enthalten, sind im Besitz des Dr. E. Schebeck in Prag, der sie 1874 veröffentlichte. Vgl. Mus. Wochenbl. a. a. O.

welche, aus der Kirche hervorgegangen, wesentlich der Kirche angehörten. Man könnte Froberger den frühesten Salonkomponisten nennen — wenigstens was Eleganz, Anmut und leichten Ton betrifft — nur daß er trotzdem nirgends den Meister der Kunst, den in strenger Schule gebildeten Musiker verleugnet und daß seine Fugensätze sich denen seines Lehrers würdig anreihen. Zu Frescobaldis strenger Hoheit verhält sich der liebenswürdige, klangselige Froberger, wie etwa Mozart zu Joh. Seb. Bach: Frescobaldi ist mehr Organist, Froberger mehr Klavierspieler," (Ambros.). Doch ist bei Froberger außer dem Komponisten der ausführende Künstler, der Spieler zu beachten; daher bemerkt schon die Herzogin Sibylla, daß man seine Sachen von ihm selbst gelernt haben muß, um sie richtig spielen zu können. Und wirklich tritt bei ihm die künstlerische Subjektivität bereits so bedeutend in den Vordergrund, daß Spitta es geradezu dahin gestellt sein läßt, „ob nicht der Schwerpunkt seiner Künstlerschaft mehr noch in der Thätigkeit als Spieler, denn als Komponist gelegen habe."[1]) Mit Samuel Scheidt seinem Hallischen Landsmann hat Froberger für die Entwicklung der deutschen Orgelkunst epochemachende Bedeutung: ihnen folgten Pachelbel, Buxtehude u. a. der großen Vorläufer Bachs. —
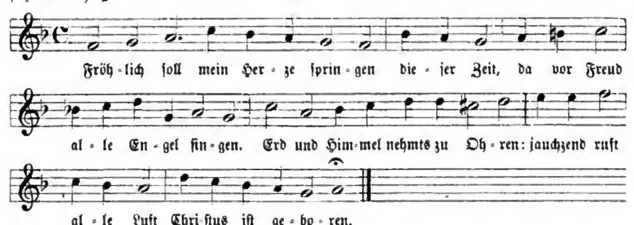
Von seinen Werken ist zu seinen Lebzeiten nichts, nach seinem Tode nur weniges im Druck erschienen: „Diverse curiose e rarissime partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Capricci e Fantasie per gli amatori di cembali, organi ed istromenti." Mainz 1695. — Eine zweite Ausgabe von 1699 ist zweifelhaft; auch eine zweite Sammlung ähnlicher Stücke, die Gerber, N. Lex. II. S. 210 als 1714 zu Mainz erschienen anführt, ist bis jetzt nicht aufgefunden. — Die Wiener Hofbibl. besitzt 4 Bde. Frobergerscher Stücke im Autograph. —

Fromm, Emil, namhafter Organist und Komponist; er ist am 29. Januar 1835 zu Spremberg in der Niederlausitz geboren und erlangte seine musikalische Bildung auf dem königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo A. W. Bach, Ed. Grell und W. Schneider seine Lehrer waren. Nach vollendeten Studien wurde er Kantor und Gymnasialgesanglehrer zu Kottbus, erhielt 1866 den Titel eines königlichen Musikdirektors und wirkt seit 1869 als Organist an der Nikolaikirche zu Flensburg. Als Komponist hatte er bis jetzt mit einigen größeren Männergesangswerken am meisten Erfolg; außerdem schrieb er ein Oratorium, 2 Passionskantaten und andere Kirchenwerke, von denen aber nur erschienen sind: 30 Choräle für den Gesangunterricht. Kottbus, Heine. 8⁰ u. 6 Orgelstücke. Berlin, Heiberg.
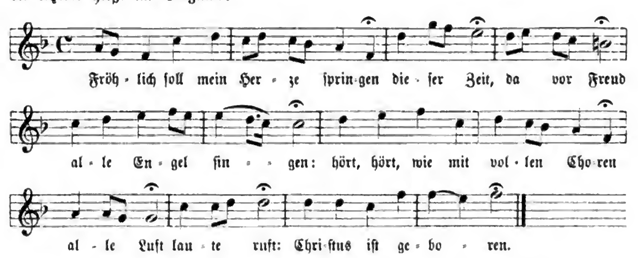
Fröhlich soll mein Herze springen, Choral von Johann Crüger. Als älteste Quelle der Melodie gilt, so lange einige vorangehende Ausgaben der Praxis pietatis melica nicht wieder aufgefunden sind, die Ausgabe dieses Buches von

[1]) Vgl. die Charakteristik Frobergers bei Ambros, Gesch. der Mus. IV. S. 463—480 und Spittas Bemerkungen, Allg. deutsche Biogr. VIII. S. 128—129.

1656. S. 210. Nr. 104, wo dieselbe am Ende mit der Namensschiffer des Komponisten: „J. C." unterzeichnet ist. Im Choralbuche zu dieser Ausgabe, den „Geistlichen Liedern und Psalmen." Berl. 1657, erscheint sie dann in vierstimmigem Tonsatz. Sie heißt:



Auch Joh. Georg Ebeling hat dem Liede 1666 eine von ihm erfundene Melodie beigegeben, die jedoch gegen die Crügersche nicht aufzukommen vermochte. — Ebensowenig ist die bei Freylinghausen, G.-B. I. S. 31. Nr. 24 (Ges. Ausg. 1741. S. 34. Nr. 56) erscheinende in allgemeineren Kirchengebrauch übergegangen, die letztere heißt im Original:



Füllstimmen in der Orgel heißen diejenigen Register, die nicht selbständig und einzeln gebraucht, sondern nur dazu verwendet werden, den Klang der Grundstimmen durch Beigabe seiner harmonischen Obertöne abzurunden und zu verstärken. Solche Füllstimmen im eigentlichen Sinne sind die Nebenstimmen (vgl. den Art.) und die Gemischten Stimmen (vgl. den Art.). Aber auch unter den Grundstimmen selbst findet sich noch eine ziemliche Anzahl solcher, die ihre hauptsächlichste Verwendung nur als Füllstimmen finden. Dahin sind zu rechnen: die Prinzipal- und Flötenstimmen von kleiner Tongröße, wie die höheren Oktaven, Flageolet, Flautino u. a., die Flötenstimmen mit weiterer als Prinzipalmensur wie Hohlflöte, Sifflöte, Waldflöte u. a., kleinere Zungenstimmen, wie Klarinen, und endlich manche

Gedakte, die zwar wohl auch einzeln gebraucht werden können, aber doch ihren Hauptwert in der vortrefflichen Fähigkeit haben, den Klang andrer Stimmen zu verschmelzen; Bourdon 16′ und Gedakt 8′ sind solche Stimmen, und letzteres heißt ja eben seiner klangverbindenden Eigenschaften wegen öfters einfach Koppel. —

Füllpfeifen nennt man öfters auch die Blinden Pfeifen (vgl. den Art. „Blind"), im Prospekt einer Orgel, weil sie zur Ausfüllung eines Feldes oder Turmes dienen.

Füllquinte, eine Quinte 5⅓′ von Prinzipalmensur und scharfer Intonation; sie wird in großen Werken in das stark besetzte Hauptmanual disponiert, wo sie dem Klang vorzügliche Fülle giebt; außerdem kann sie verwendet werden, um im Pedal den 16 Fußton zu verstärken, indem sie nach dem Gesetz der mitklingenden Töne in Verbindung mit Oktavbaß (Prinzipal) 8′ einen künstlichen (akustischen) 16 Fußton hervorbringt.

Fugara, mit korrumpiertem Namen auch als Fogara oder Vogara vorkommend, — eine offene Labialstimme der Orgel, die mit 16′, 8′ und 4′ Tongröße als Füll- und Schärfungsstimme im II. und III. Manual größerer Orgelwerke disponiert wird. Sie hat Körper von Zinn — ganz ausnahmsweise da und dort einmal auch von Holz — mit enger Mensur, gewöhnlich ½ Ton weiter als Viola di Gamba im Hauptwerk;[1]) von der letzteren soll sie sich durch eine weniger scharfe, etwas vollere und rundere Intonation unterscheiden und doch noch merklichen Strich haben, so daß sie sich an Klangfarbe einzelnen feineren Zungenstimmen nähert. Sie ist daher in ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit nicht eben leicht herzustellen und scheint deswegen von älteren Orgelbauern nicht gerne gebaut worden zu sein.[2]) Mit 16′ Ton nur als Ausnahme sich findend (z. B. im II. Man. der Orgel der Domkirche zu Lund von Peter Zach. Strand), wird die Fugara von norddeutschen Orgelbauern mehr mit 8′, von süddeutschen mehr mit 4′ Ton disponiert, von englischen und französischen Orgelbauern aber gar nicht gebaut.[3])

Fugierter Choral, Choralfuge, vgl. den Art. „Orgelchoral."

Funck, Friedrich, Kantor an der Johanniskirche und -Schule zu Lüneburg und Erfinder einer Anzahl von Choralmelodien, von denen fünf noch jetzt im kirch-
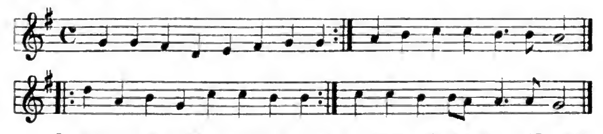
[1]) So mensurirt z. B. Ladegast, Domorgel in Schwerin, Fugara 8′ des II. und Fugara 4′ des III. Man. mit 2½ gegen 7 des Normalprinzipals und 2 der Viola di Gamba des H.-Man. vgl. Maßmann, Orgelbauten 1875. I. S. 64.

[2]) Dies geht aus einer Bemerkung bei Koch, Mus. Lex. 1802 ad voc. „Fugara" und bei Schilling, Univ Lex. der Tonkunst. III. S. 78 hervor. Auch dem Adlung, Mus. mech. org. I. S. 97 ist diese Stimme noch „ein böhmisch Dorf."

[3]) Nur Jos. Merklin, der ursprünglich deutsche und deutsch gebildete Meister des französischen Orgelbaus setzt sie neuerdings in seinen größeren Orgelwerken, z. B. in der 1877—1878 umgebauten prächtigen Orgel zu Saint-Eustache in Paris.

lichen Gebrauch sind. Er war 1642 zu Nossen im Erzgebirge geboren, zuerst bis 1664 Kantor zu Perleberg, und erhielt schon in seinem 22. Jahre das genannte Kantorat zu Lüneburg, welches er 30 Jahre lang bis 1694 verwaltete, um dann noch kurze Zeit als Pastor zu Römstedt bei Lüneburg thätig zu sein, wo er 1699 starb. — Obwohl er als Komponist auch größere Werke — und unter diesen zwei umfangreiche Passionsmusiken schuf, die jedoch nicht mehr vorhanden sind,[1]) haben doch nur seine Kirchenmelodien, die „durchschnittlich fließend, anmutig und leicht faßlich und meist für den Gemeindegesang passend" sind, seinen Namen erhalten. 40 derselben, mit „F. F." bezeichnet, erschienen erstmals im Lüneburger G.-B. 1686 (Zuschr. des Druckers Joh. Stern dat. 18. März 1686, Vorr. vom Superintendenten Kasp. Herm. Sandhagen); dazu kamen dann in den späteren Ausgaben dieses G.-B. (1694. 1695. 1702) noch zwei weitere Weisen, so daß ihm im Ganzen die Erfindung von 42 neuen Kirchenmelodien zuzuschreiben ist. Während aber im Lüneb. G.-B. selbst ein Teil dieser Melodien wieder verschwand, so daß die letzte Auflage desselben von 1702 nur noch 28 derselben enthält, fanden sie anderwärts Verbreitung. Schon 1690 erschienen 3 derselben im Anhang der zweiten Ausg. des Nürnb. G.-B.; ins Darmst. G.-B. (Zühlen) 1698 wurden 2 (1700 3), in die wahrscheinlich letzte Ausg. der Crüger-Sohrschen Praxis piet. mel. Frankf. 1700 11, und in Königs Harm. Liederschatz 1738 sogar 27 Melodien von „F. F." aufgenommen.[2]) — Die 5 Melodien Funcks, die gegenwärtig noch Geltung haben sind:

1. Jesu, heil den alten Schaden. Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 228; in Oldenburg (Sattler, Ch.-B. Nr. 6) und Braunschweig (Meineke u. Rothe, Ch.-B. Nr. 9) zu „Alles ist an Gottes Segen" verwendet. Vgl. den Art. „Alle Menschen müssen sterben." Sie heißt:
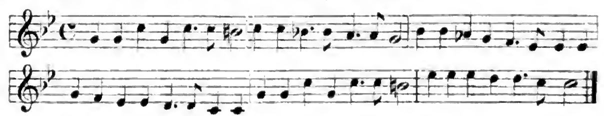


2. Meine Seele, willst du ruhn. Lüneb. G.-B. Nr. 315; diese Mel. hat die allgemeinste Verbreitung gefunden; Nürnb. G.-B. 1690. Darmst. G.-B. 1698. Freylingh. G.-B. in allen Ausg. 1704—1771. Goth. Kant.
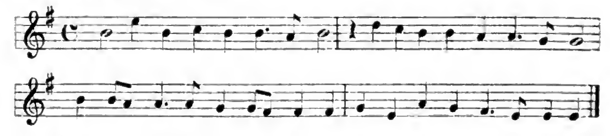
[1]) Von denen eine Lukaspassion von 1683 nach Spitta, Bach II. S. 316 darum von geschichtlichem Interesse ist, weil sie so weit bis jetzt bekannt erstmals die „geistliche Arie" unter diesem Namen in die Passionsmusik einführt.

[2]) Die Namenschiffer „F. F." wußte man lange nicht zu erklären. Winterfeld kannte das Lüneb. G.-B. nicht. Dr. Volger, Programm des Johanneums zu Lüneburg 1855. S. 9 gab dann einige Nachrichten über Funck, die Döring, Choralkunde, S. 131. Anm. und Erk, Ch.-B. S. 242 noch nicht benützten; letzterer rät auf Friedrich Fabricius; erst zwei Artikel der Euterpe 1875. S. 61-64 u. S. 104—105 von Zahn u. Bode, brachten vollständige Aufklärung: diesen Artikeln sind die obigen Angaben entnommen.
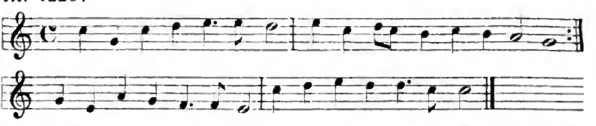
1715. Wernigerr. G.-B. 1738. Ch.-BB. von König, Stözel, Klein ꝛc. Ritter, Ch.-B. für Brandenburg. Nr. 271. Bayr. Ch.-B. Nr. 115. Jakob u. Richter II. Nr. 892. u. Nr. 986 u. s. w.; sie heißt:
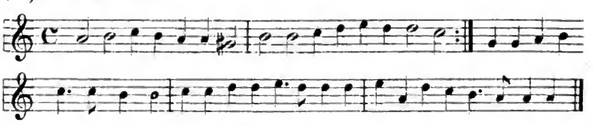


3. Schau, Braut, wie hängt dein Bräutigam. Lüneb. G.-B. Nr. 486. Darmst. G.-B. 1700. Prax. piet. mel. 1700. König 1738 u. a. Ritter, Ch.-B. 1859. Nr. 343:



4. Jesus, meine Zuversicht. Lüneb. G.-B. Nr. 540; sie hat in Preußen bleibenden Eingang gefunden und die Crügersche Weise fast verdrängt. Reinhard Jensen, Ch.-B. Nr. 35. Kahle, Ch.-B. Nr. 108. Flügel, Mel.-B. Nr. 1226:



5. Gott, du bleibest doch mein Gott. Lüneb. G.-B. Nr. 565. Nürnb. G.-B. 1690; Prax. piet. mel. 1700. König 1738 ꝛc. Jakob und Richter II. Nr. 714:



Als weitere seiner Melodien, die sich wenigstens in einzelnen Choralbüchern und Sammlungen bis zur Gegenwart erhalten haben, nennen wir noch:

6. Jesus ist mein Aufenthalt. Lüneb. G.-B. 1686; in einer Umbildung zu „Jesus meine Zuversicht" bei Reimann 1747. Nr. 265. Kocher, Zionsharfe I. Nr. 950. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 173 (Zahn, Euterpe 1877. S. 173).

7. Bleiches Antlitz, sei gegrüßet. Lüneb. G.-B. 1686. (Vgl. den Art.). Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 547.

8. Das ist der Tag der Fröhlichkeit. Lüneb. G.-B. 1686. König, Harm. Liedersch. 1738. S. 13. Kocher, Zionsh. I. Nr. 866. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 614. (Zahn, Euterpe 1878. S. 174).

9. Jesu, ewge Sonne. Lüneb. G.-B. 1686. Layriz, Kern III. Nr. 466. S. 61.

10. Schönster Jesu, meine Freude. Lüneb. G.-B. 1686. Layriz, Kern III. Nr. 551. S. 108.

Fundamentalbrett, Sieb, von P. Kircher auch Polystomatikum genannt, heißt eine aus mehreren Stücken fest zusammengefügte Holztafel von ½—⅔" Dicke, mittelst welcher die obere nach dem Pfeifenstock gehende Öffnung einer bestimmten Anzahl von Kanzellen (vgl. den Art.) auf der Windlade der Orgel gemeinsam verschlossen wird. Für jede bedeckte Kanzelle befindet sich dann im Fundamentalbrett ein Loch (Windführung), so daß dasselbe siebartig durchbrochen erscheint. Um jedes Verschleichen des Windes und etwaiges dadurch entstehendes Heulen unmöglich zu machen, muß das Fundamentalbrett die Kanzellen vollkommen luftdicht verschließen und sehr genau und von einem Material gearbeitet sein, bei dem ein Werfen nicht zu befürchten ist. Da dies bei größeren Holztafeln, die Töpfer bei guter Ausführung ganz genügend gefunden hat, doch da und dort vorkommen kann, so verschließen viele neueren Orgelbauer lieber jede Kanzelle einzeln mit dem Kanzellenspunde, der als ein kleineres Stück Holz dem Werfen weniger ausgesetzt ist, und lassen das Fundamentalbrett[1]) entweder ganz wegfallen, oder wenden es nach Schilling, Univ. Lex. III. S. 94 auch über der Verspundung behufs größerer Sicherheit noch an.

Fuß nennt man den untersten Teil der Labialpfeifen der Orgel, mit dessen abwärtsgekehrtem offenen Ende die Pfeife in einem entsprechend weiten Loche des Pfeifenstocks steht.[2]) Bei Metallpfeifen hat der Fuß die Gestalt eines umgekehrten Kegels, bei Holzpfeifen die eines Cylinders, eines umgekehrten Kegels oder einer eben solchen Pyramide, — bei beiden dient er zur Leitung des Windes aus der Kanzelle oder dem Windkasten nach der Kernspalte. Seine Länge hat auf die Höhe oder Tiefe des Tones keinen Einfluß, kommt daher für die Länge der Pfeife auch nicht in Betracht, weil, wie schon Prätorius, Synt. mus. II. S. 124 bemerkt, diese „nicht von dem vnterfuße, sondern von dem Labio oder Mundloche, darvon

[1]) Das übrigens schon Seb. Bach in seinem Revisionsbericht über die Paulinerorgel in Leipzig 1717 für „falsch und verwerflich" erklärte, vgl. Spitta, Bach II. S. 121. — Auch der alte Werckmeister, Org. Grun. red. § 21 verwirft das Fundamentalbrett; zu Adlungs Zeit wurde es „wenig mehr gebraucht, weil es große Ungelegenheiten verursachte." Vgl. Mus. mech. org. I. S. 30. II. S. 29. Doch wendete es z. B. Silbermann, wie er Adlung (Musik. Gelahrth. S. 348) sagte, an, „weil es leichter und richtiger zu hobeln, als die Spünde."

[2]) Der Terminus „Fuß" für den fraglichen Teil der Orgelpfeifen ist schon seit den Zeiten Arnold Schlicks 1511 der allgemein gebräuchliche; nur Richter, Katechismus der Orgel. 2. Aufl. 1875. S. 13. 21. 148 verwendet statt seiner den Terminus „Kopf" auch bei den Labialstimmen.

das Ober Corpus klingend gemacht wird, ihren anfang hat." — Dagegen ist die Weite der durch den Fuß gehenden Windröhre für prompte und frische Ansprache der Pfeifen sehr wichtig. Sie muß bei jeder Pfeife so bemessen sein, daß sie vollen Windzufluß gestatte, und der Ton, den eine Pfeife hervorbringen kann und soll, auch wirklich voll und rund zur Erscheinung komme. Bei der modernen Bauweise der windschöpfenden und windführenden Teile sollte es nicht mehr notwendig sein, den Wind so sparen zu müssen, wie es noch Silbermann thun mußte, der deshalb den Fuß auch seiner weitmensurierten Pfeifen so zusammendrehte, daß er nur den notwendigsten Windzufluß gestattete. Gleichwohl findet man auch jetzt noch „die Windeinlaßröhre im Fuße der großen Pfeifen — z. B. bei Bordun 16′ und Subbaß 16′ — oft bis auf 1/5 der gebohrten Weite mit Holzkeilchen zugespeitelt, so daß der Wind nur in durchaus ungenügender Menge einströmen und eine solche Pfeife statt eines vollen runden Tones nur einen kaum noch vernehmbaren, schwachen geben kann."[1])

Fuß, -füßig, Fußton mit dem Beisatze einer Ziffer — z. B. vier, acht, sechzehn Fuß, — 4′ 8′ 16′ — 4-, 8-, 16füßig, 4-, 8-, 16 Fußton — bezeichnet:

a) bei den offenen Labialstimmen der Orgel die theoretische Länge des Pfeifenkörpers der tiefsten Pfeife eines Registers vom Kern bis zur Mündung gerechnet. Auf empirischem Wege hat man längst gefunden, daß der tiefste Ton, den die menschliche Stimme hervorzubringen vermag, das große C, von einer offenen Labialpfeife, die einen Körper von etwa 8 Fuß Länge hat, ebenfalls hervorgebracht wird, während eine Pfeife, die nur 4, 2, 1 Fuß lang ist, einen um 1, 2 oder 3 Oktaven höheren, eine solche mit 16 oder 32 Fuß Länge aber einen um 1 oder 2 Oktaven tieferen Ton giebt. Alle Pfeifen nun, welche zu der jeweils untersten oder ersten (tiefstehenden) Pfeife von 8 Fuß Korpuslänge, die das große C angiebt, in einem genau abgestuften Längen- und Mensurverhältnis stehen und mit ihr die Tonreihe des Tonsystems durch die 4—5 Oktaven der Orgel (C — f^3 oder g^3) darstellen, bilden zusammen ein achtfüßiges Register, eine achtfüßige Stimme, oder ein Register, eine Stimme von 8′. Bei einer 16- oder 32füßigen offenen Labialstimme hat die tiefste Pfeife, das C1 oder Kontra-C und das C2 oder Sub-Kontra-C, eine annähernde Pfeifen- länge von 16 oder 32 Fuß; ebenso ist es in umgekehrter Folge nach oben bei den 4-, 2- und 1füßigen Stimmen. Daß jedoch alle diese Maße nur theoretische sind, wurde schon bemerkt: nicht nur die zufällige Verschiedenheit der Maßeinheiten (der Fuße), deren sich die Orgelbauer in verschiedenen Ländern bedienen, oder die verschiedene Stimmungshöhe, die man bei der Orgel noch immer trifft, sondern noch viel mehr die verschiedenen Mensuren der einzelnen Register, sowie einige neuere Einrichtungen, wie die Anwendung der Stimmeinschnitte oder Stimmschlitzen und die

[1]) Vgl. Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 69. 124. 126 und Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 52.

jetzt mehrfach disponierten sogen. Harmoniestimmen (Jeux harmoniques der französischen Orgelbauer) bedingen mannigfache Modifikationen in der Korpuslänge der Pfeifen. Die Stimmen, deren Mensuren sich mehr oder weniger der Normal- oder Prinzipalmensur eines Werkes anschließen, bleiben in Wirklichkeit immer unter dem theoretischen Maße, und nur in den obern Oktaven ganz kleiner Stimmen überschreiten sie dasselbe. Am meisten nähern sich der theoretischen Korpuslänge die engmensurierten Gambenstimmen; doch bleibt auch bei diesen z. B. Viola di Gamba 8' selbst immerhin noch c 1/9 unter derselben und hat statt 80" meist nur 71—72" lange Körper. Dagegen verlangen sämtliche Pfeifen mit Stimmausschnitten oder Stimmschlitzen eine Verlängerung der Korpora um 1/2 Ton, weil die Öffnung so angebracht wird, daß die Hälfte ihrer Länge unter die wirkliche Tonhöhe der Pfeife, die andere Hälfte aber über dieselbe zu liegen kommt. Doppelte Korpuslänge endlich erhalten die neuestens häufiger vorkommenden harmonischen oder überblasenden Stimmen (Jeux harmoniques oder octaviants);[1])

b) bei den gedackten Labialstimmen die Tongröße der tiefsten Pfeife eines Registers im Vergleich zu den offenen. Wird eine Pfeife gedeckt, d. h. da, wo ihr Schwingungsknoten liegt, abgeschnitten und mit einem Hut oder Stöpsel luftdicht verschlossen, so bringt sie einen um eine Oktave tieferen Ton hervor, als eine offene von gleicher Körperlänge, ein Gedakt 8' also den Ton einer offenen Pfeife von 16' Länge. Es bezeichnet daher bei allen gedeckten Stimmen 4-, 8-, 16-, 32 Fuß weder die wirkliche noch die theoretische Länge ihrer tiefsten Pfeifenkörper, sondern nur die Größe des Tones den sie erzeugen, und zwar gemessen am gleichen Tone einer offenen Pfeife. Die letztere hat, wenn sie C 8' angiebt, 8' theoretische Körperlänge: eine gedeckte Pfeife, die denselben Ton hervorbringt, hat nur 4 Fuß theoretische Länge, dagegen 8füßige Tongröße, oder 8 Fußton;

c) bei den Zungenstimmen streng genommen auch nur die Tongröße, da bei diesen Stimmen die Länge der Schallbecher oder Aufsätze noch weit mehr abweicht, als bei den Labialstimmen. Zwar verlangen die Theoretiker, daß Zungenstimmen, die einen kräftigen, vollen und runden, nicht einen plärrenden und schnarrenden Ton erzeugen sollen, bei aufschlagenden Zungen Schallbecher von voller Länge — also z. B. Posaune 32' und 16' Aufsätze von 32' und 16' wirklicher Länge —, bei einschlagenden Zungen solche von halber Länge — also z.

[1]) In englischen Orgeldispositionen finden sich neuerdings öfters Bezeichnungen wie folgende: „Flöte 8' mit 16' anfangend," „Prestant 4' mit 8' anfangend;" es hängt dies mit dem in England gebräuchlichen Umfang der Manuale — bis 5 1/2 und 6 Oktaven von Kontra-C anfangend — zusammen. Die Kontraoktave wird als „Ravalement" betrachtet, und daher eine Stimme, welche sonst 8füßig genannt wird, weil ihre Pfeife für C = 8' Länge hat, dort 4füßig, mit 8' anfangend heißt. Vgl. Ply, La Facture moderne 1880. S. 130. Hopkins and Rimbault, The Organ 1877. II. S. 214—226. Wangemann, Gesch. der Orgel 1881, S. 471—472.

B. Bombarde 32′ und Fagott 16′ Aufsätze von 16′ und 8′ — erhalten müssen, und weisen dabei auf den alten Silbermann hin, der wirklich so baute und mustergiltige Rohrwerke erzielte. Allein die Praxis folgt ihnen hierin nicht, und man findet daher bei Stimmen mit aufschlagenden Zungen kaum andere Schallkörper als von $\frac{3}{4}$ der Länge offener Labialpfeifen von gleicher Tongröße — also z. B. Posaune 32′ und 16′ mit Schallbechern von 24′ und 12′, Trompete 16′ u. 8′ mit solchen von 12′ und 6′ Länge —, und die Stimmen mit einschlagenden Zungen weichen noch bedeutender ab und erhalten vielfach statt Körpern von halber Länge nur kurze trichterförmige Aufsätze.[1]) Die französischen Orgelbauer der Gegenwart bauen auch Zungenstimmen als Jeux harmoniques und geben z. B. ihrer „Trompette harmonique“ Körper von doppelter Länge. —

Trotz der allgemeinen Einführung des Metermaßes haben die Orgelbauer die alte Fußbezeichnung beibehalten, die vielleicht eben wegen ihrer relativen Unbestimmtheit besonders praktisch ist. Mehrere Versuche, das neue Maß für diesen Zweck zu verwenden, sind unbeachtet geblieben, und dies um so mehr, als nicht zu leugnen ist, daß sich die alte Bezeichnung nicht immer leicht in runden Zahlen des Metermaßes ausdrücken läßt.[2])

---

[1]) Man vgl. die kenntnisreiche auf Erfahrung gegründete Auseinandersetzung über die Aufsätze der Zungenstimmen bei Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 30—35. — Nach Kuntze, Die Orgel und ihr Bau 1875. S. 89 — genügt bei aufschlagenden Zungen ein Aufsatz, dessen Länge ohngefähr $\frac{3}{4}$ der Länge offener Pfeifen beträgt.“ — Für kürzere Aufsätze spricht, ohne jedoch bestimmte Maße anzugeben, Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 62.

[2]) Heinrich, a. a. O. S. 79 schlägt vor: bei tiefer Stimmung 2,4 m. für das 8füßige C als Maßeinheit zu nehmen, da sich dann nur die kleine Differenz von 0,05 cm ergebe. Er rechnet um:

Prinzipal:	32′ = 960 cm = 9,6 m.		Quint:	$10\frac{2}{3}$′ = 320 cm = 3,2 m.
	16′ = 480 cm = 4,8 m.			$5\frac{1}{3}$′ = 160 cm = 1,6 m.
	8′ = 240 cm = 2,4 m.			$2\frac{2}{3}$′ = 80 cm = 0,8 m.
				$1\frac{1}{3}$′ = 40 cm = 0,4 m.
Oktave:	4′ = 120 cm = 1,2 m.			
	2′ = 60 cm = 0,6 m.		Terz:	$12\frac{4}{5}$′ = 384 cm = 3,84 m.
				$6\frac{2}{5}$′ = 192 cm = 1,92 m.
Sedecime:	1′ = 30 cm = 0,3 m.			$3\frac{1}{5}$′ = 96 cm = 0,96 m.
				$1\frac{3}{5}$′ = 48 cm = 0,48 m.

Als er jedoch diesen Vorschlag beim preuß. Kultus-Ministerium anbrachte, wurde ihm die Antwort: „Die Sachverständigen verwerfen diesen Vorschlag als unpraktisch und nutzlos.“

G.

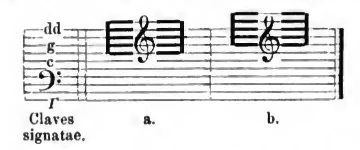
G, Gamma, G-Schlüssel. Im gegenwärtigen Tonsystem, das von C als Grundton ausgeht, ist G der Name des fünften diatonischen, oder des achten diatonisch-chromatischen Tones und bildet die reine Quinte zum Grundton C, weil sich die Schwingungen, durch welche beide Töne hervorgebracht werden, wie 3 : 2 verhalten, oder weil die für den Ton G notwendige Seitenlänge $^2/_3$ der Länge für C beträgt. — Kurz vor der Zeit des Guido v. Arezzo war dem Tonsystem der Alten, das in der Tiefe durch das große A (den Proslambanomenos des Pythagoras) begrenzt war, das große G als Erweiterung beigefügt und mit *Γ*, Gamma, Gamma graecum[1]) bezeichnet worden. Nach diesem tiefsten Tone nannte man dann auch die ganze Tonreihe oder Tonleiter Gamma, eine Benennung, die sich bis heute in den romanischen Sprachen erhalten hat. Sonst wird dieser Ausdruck noch zur Bezeichnung des Ambitus, des Tonumfangs der Singstimme, oder eines Instrumentes gebraucht. — In der Notenschrift diente das *Γ* auch als Schlüsselzeichen und war der tiefste der fünf Claves signatae, der auf der ersten, untersten Linie des 10linigen Systems der alten Notation stand; doch war der *Γ* Schlüssel nicht lange im Gebrauch.[2]) Dagegen ist später das eingestrichene g, $\overline{g}$ zum Schlüsselton geworden, für den das aus der gothischen Majuskel G entstandene 𝄞 das Schlüsselzeichen bildet, das G- oder Violin-Schlüssel heißt und jetzt ausschließlich auf der zweiten Linie des Notensystems steht, während es früher z. B.

---

[1]) Guido von Arezzo, Micrologus Kap. II, sagt: „Imprimis ponatur *Γ* a modernis adjunctum." Schon Hukbald hatte für diesen Ton, den er Archoos gravis nennt, ein eigenes Tonzeichen. — Einige Schriftsteller wollen, daß dieser Ton den Griechen, als den wahren und ersten Lehrern der Kunst und Wissenschaft zu Ehren Gamma graecum genannt worden sei; so sagt Marchettus, Lucid. mus plan. Tract. IX. Cap. I: „Sed quare Gamma et non Alpha quae est prima litera Alphabeti Graecorum? Dicimus: eo quod Gamma est prima litera qua describitur eorum nomen." Glarean, Dodecach. Bas. 1547 I. 1: „ . . . nempe ut haud immemores essemus, hanc disciplinam ut alias omnes a Graecis esse" — und Martin Agricola, Ein kurtz deudsche Musika. Wittenberg 1528: „ . . . . den Griechen zu einer sonderlichen Ehrerbietung . ." — Andere, spätere Schriftsteller schreiben die Beifügung dieses Tones dem Guido zu; so Printz, Sing- und Klingkunst. Dresden 1690. S. 106: „dem ersten, nemlich dem A, hat er das griechische *Γ* vorgesetzet, damit er andeutete, daß die Griechen die Erfinder der Musik gewesen . . . Zwar sein etliche, die da wollen, daß er mit dem *Γ* ut, gleichsam als hieße es Gut oder Guido seinen Namen habe wollen ausdrücken." Auch Mattheson, Neueröffnet. Orch. 1717. S. 290 meint: „ . . . . weil des Aretini Vorname Guido gewesen und hiemit solches Namens Gedachtnuß hat gestifftet werden sollen."

[2]) Martin Agricola a. a. O. führt diesen Schlüssel zwar noch an, aber in den Beispielen, die er giebt, verwendet er ihn nicht mehr. — Derselbe war auch gleich dd von Anfang an meist nur in Verbindung mit einem andern Schlüssel angewendet worden; und in der Folge wurden nur die drei mittleren beibehalten, unser F-, G- und C-Schlüssel. Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. II. S. 165.

in Frankreich auch auf die erste Linie gesetzt wurde und als französischer Violinschlüssel noch von Seb. Bach und seinen Zeitgenossen zuweilen verwendet wurde.



Gabelkoppel, Zugkoppel (zum Unterschied von der Schiebekoppel, vgl. den Art.) heißt im Regierwerk der Orgel eine Koppelungsvorrichtung, die mittelst gabelförmig gestalteter Holzleistchen wirkt und daher ihren Namen hat. Die Gabelkoppel wird hauptsächlich auf zweierlei Art gebaut. — Bei der ersten Bauart befindet sich hinten unter dem Hauptmanual ein zweites blindes Klavier, das Koppelklavier, das aus so vielen ca. 8—10 cm langen Holzleistchen besteht, als das Manual Tasten hat. Diese Holzleistchen sind mit ihrem hintern Ende in einem Rahmen oder einer Welle befestigt, an ihrem vorderen, dem Spieler zugewandten Teile aber ca. 6—7 cm tief durchschlitzt, so daß sie eine Gabel bilden. Diese Gabel ist durch ein eingefügtes Holzklötzchen in zwei je ca. 3 cm lange Hälften geteilt; die vordere Hälfte jeder Gabel ist an der entsprechenden Abstrakte einer Taste des Hauptmanuals befestigt und wird beim Niederdrücken der Taste mit der Abstrakte in die Höhe gezogen, nimmt daher, da die hintere Gabelhälfte diese Bewegung nicht mitmacht, sondern mit dem Rahmen tiefer stehen bleibt, eine ihrer Länge nach schräge Stellung an. Durch die hintere Hälfte der Gabel aber gehen die Abstrakten des obern, zu koppelnden Klavieres, in der durch die Gabel gehenden Partie jedoch nicht in ihrer gewöhnlichen Form als Holzstäbchen (vgl. den Art. „Abstrakten"), sondern aus einem mit Schraubgewinde versehenen Drahte bestehend, der in bestimmter Höhe über dem hintern Gabelteile mit einem Mütterchen versehen ist. Wird nun durch Anziehen des Koppelzuges gekoppelt, so bewegt sich der Rahmen mit sämtlichen Gabeln des Koppelklaviers soweit aufwärts, daß die Gabeln aus der früheren schrägen Stellung in die wagrechte übergehen und dadurch mit der hintern Gabelhälfte die Schraubenmütterchen der Abstrakten des obern zu koppelnden Manuals erreichen. Das Niederdrücken einer Taste des Hauptmanuals bewirkt nun ein weiteres Aufwärtsbewegen der Gabel, die jetzt mit ihrer hintern Hälfte auf das Schraubenmütterchen der Abstrakte der Obermanualtaste drückt, die Abstrakte aufwärts und damit die Taste niederzieht und das betreffende Ventil öffnet. — Bei einer zweiten Einrichtungsart der Gabelkoppel wird der Rahmen mit den Gabeln des Koppelklaviers beim Anziehen des Koppelregisters statt aufwärts gezogen, vorwärts bewegt und die Gabeln wirken dann in derselben Weise auf die Abstrakten des zu koppelnden Obermanuals.

Gabelton, der nach der Stimmgabel, dem Instrumente, womit er angegeben wird, so benannte Normalstimmton: $\bar{a}$, in England öfters auch $\bar{c}$. — Vom 17. Jahrhundert an machte die Ausbildung der Instrumentalmusik einen Ton von bestimmter, feststehender Höhe, einen Normalstimmton, zum Einstimmen der Instrumente absolut notwendig. Man wählte dazu $\bar{a}$. Freilich war es jener früheren Zeit bei ihrer mangelhaften Kenntnis der Akustik und dem geringen allgemeinen, wie musikalischen Verkehr noch nicht möglich, einen solchen Stimmton unabänderlich und allgemein gültig festzustellen:[1]) jede Stadt, jedes Theater, ja jeder Instrumentenmacher hatte ein eigenes, von den andern mehr oder weniger abweichendes Normal-$\bar{a}$; und selbst dadurch, daß man die verschiedenen Oktaven des a nach der Tongröße der Orgelregister maß und benannte, gelangte man zu keinem feststehenden Gabelton, weil die Orgelbauer, um Material zu sparen, das $\bar{a}$ erhöten, bis sie einen ganzen Ton über dem Kammerton (vgl. den Art.) angekommen waren und den sogenannten Chorton (vgl. den Art.) angenommen hatten. Noch bis in die neueste Zeit traf man nicht selten alte Kirchenorgeln, die in diesem Ton gestimmt waren. — Ein weiterer Übelstand war der, daß das $\bar{a}$ in den bedeutenden Musikstädten, wie Berlin, Paris, Petersburg, rasch erhöht wurde, wie die folgende Zusammenstellung zeigt:

Berlin:	Paris:	Petersburg:
1759 ā = 427 Schwinggn.	1788 ā = 409 Schwinggn.	1771 ā = 417 Schwinggn.
1821 ā = 437 „	1821 ā = 431 „	1796 ā = 437 „
1833 ā = 442 „	1833 ā = 434 „	1830 ā = 453 „
1858 ā = 443 „	1852 ā = 449 „	1857 ā = 460 „ [2])

Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, Abhülfe für solche Mißstände anzubahnen. Schon im Jahr 1834 schlug der Akustiker Scheibler in Crefeld vor, das $\bar{a}$ auf 440 Schwingungen zu normieren und die Naturforscherversammlung zu Stuttgart unterstützte diesen Vorschlag sehr lebhaft. Gleichwohl vermochte er nicht durchzudringen, und erst 1858 hatte das Vorgehen der französischen Regierung mehr Erfolg: diese ließ durch eine Ministerialkommission, die auf Gutachten vieler Musikgelehrten und Akustiker gestützt arbeitete, das $\bar{a}$ auf 437,5 Schwingungen festsetzen, und dieses Normal-a oder Diapason normal (wie die Franzosen es nennen) hat Aussicht, nach

[1]) So schreibt z. B. der Franzose J. C. Petit, Apologie de l'excellence de la Musique (um 1730). 4°. S. 31: „Der Stimmton (Le Ton fixe) ist in verschiedenen Ländern höher oder tiefer. In Italien ist er viel höher (beaucoup plus haut) als in Frankreich, in England steht er zwischen beiden (il est entre les deux). Aber man muß beachten, daß in Italien der Kirchenton fast immer (presque toujours) einen ganzen Ton höher ist, als der in der Oper oder in der Kammermusik." Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1869. S. 70. 71.

[2]) Vgl. Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente 1855. S. 338 ff. u. Deutsche Musikzeitg. Wien 1862. S. 302 ff.

und nach allgemein eingeführt zu werden.[1]) — Beim Einstimmen des Orchesters giebt gewöhnlich die Oboe, oder wo die Orgel dabei ist, diese den Gabelton an.

Gabler, Joseph, einer der geschicktesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, der sich neben Gottfried Silbermann, Christian Müller (Orgel zu Harlem) u. a. durch die Erbauung der berühmten Orgel zu Weingarten „im Reich“ einen glänzenden Namen erworben hat. Gleichwohl lag über seinem Leben bis vor kurzem vollständiges Dunkel: man wußte nicht einmal seinen Vornamen und überall wurde nur bemerkt, „daß er aus Ravensburg gewesen und um 1784 gestorben“ sei.[2]) Erst in der Gegenwart gelang es den Forschungen des Chordirektors Ottmar Dreßler in Weingarten, den Schleier, der über Gablers Leben und Wirken lag, wenigstens teilweise zu lüften.[3]) Gabler war geboren am 6. Juli 1700 zu Ochsenhausen, einem großen Dorfe im ehmaligen östreichischen, jetzt württembergischen Oberschwaben (Württ. Donaukreis; 2 Stunden östlich von Biberach) gelegen, das ein bedeutendes Kloster (aufgehoben am 12. Mai 1807) mit schöner Klosterkirche hatte. Er erlernte in seiner Heimat das Schreinerhandwerk und ging dann als Schreinergeselle auf die Wanderschaft, auf der er um 1720 auch nach Mainz kam; hier fand er in der Werkstätte des Orgelbauers Johann Eberhard Ziegenhorn Arbeit und zugleich Gelegenheit, den Orgelbau kennen zu lernen und sich in demselben auszubilden. Diese Gelegenheit benutzte er so erfolgreich, daß er, als Ziegenhorn 1726 starb, dessen Geschäft als Werkführer der Witwe seines Meisters, Agnes geb. Hiller, fortführen konnte. 1729 verheiratete er sich mit dieser Witwe und kehrte bald darauf mit ihr in seine Heimat Ochsenhausen zurück, wo er nun nach seiner eigenen Aufzeichnung „zu Gottes Lob und Ehr“ sechs Orgelwerke baute, von denen als die bedeutendsten hier anzuführen sind:

1. Die „große Orgel“ zu Weingarten, mit 66 kl. Stn. auf 4 Man. und Ped., mit 6666 Pfeifen und einem Prospekt, der „eines der schönsten Kunstwerke dieser Art“ ist.[4]) In derselben Kirche erbaute er noch eine „kleine Orgel“ von 22 kl. Stn. auf 2 Man. und Ped.

---

[1]) Über die Verhandlungen zur Einführung der französischen Normalstimmung in Deutschland und England vgl. z. B. Signale 1862. S. 524 ff., Musical World 1869—1872 an verschiedenen Orten, Revue et Gazette musicale. Paris 1872. Nr. 5. S. 39 u. Nr. 9. S. 71.

[2]) Gerber, N. Lex. II. S. 229, hat keinen Vornamen, bemerkt nur „wohnte zu Ravensburg“ und führt die Orgeln zu Weingarten nach Don Bedos, Bd. II. und zu Ochsenhausen nach Hallen, Kunst des Orgelb. S. 378 u. Musik. Korrespondenz 1790. S. 104 an; Schilling, Univ. Lex. III. S. 168, bringt dasselbe mit dem Zusatz „starb um 1784“, aber ohne Quellenangabe hiefür, und diese Notizen haben alle späteren nachgeschrieben: Bernsdorf II. S. 76. Fétis III. S. 363. Mendel IV. S. 94. O. Paul I. S. 344; noch 1879 spricht Viktor v. Pontigny bei Grove, Dict. I. S. 571, von ihm als von „Johann Gabler of Ulm.“

[3]) Vgl. dessen Veröffentlichungen in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 196—197 und in dem Aufsatz „Die große Orgel zu Weingarten“ im Cäcilienkalender Regensburg 1878, die auch von Fürstenau in dem Art. „Gabler“ Allgem. deutsche Biogr. VIII. S. 296—297 bereits benutzt wurden.

[4]) Die Disposition dieses Werkes findet sich fast in allen Werken über die Orgel, bei Don

2. Die Orgel der Klosterkirche zu Ochsenhausen, mit 50 kl. Stn. auf 4 Man. und Ped.

3. Die Orgel der Klosterkirche zu Zwiefalten (einige Stunden nordöstl. von Sigmaringen in einem Seitenthal der obern Donau gelegen), mit 64 kl. Stn. auf 4 Man. und Ped. Dieses Werk wurde nach Aufhebung des Klosters in die Stiftskirche zu Stuttgart versetzt, hier 1841—1845 von Eberh. Friedr. Walcker gänzlich umgearbeitet und gegenwärtig von C. G. Weigle in großem Maßstab erneuert.[1]) — Außerdem baute Gabler noch Orgeln für Memmingen, Steinbach und Ravensburg.

Über des Meisters späteres Leben ist bis jetzt noch nichts Sicheres bekannt: er soll nach dem Elsaß gegangen und gänzlich verarmt dort gestorben sein, — ob „um 1784" wie alle Lexika angeben, ist nicht festgestellt.

Gäbler, Ernst Friedrich, Musikdirektor zu Züllichau; er ist am 9. Juni 1807 zu Merschwitz bei Parchwitz in Schlesien als der Sohn des dortigen Kantors und Organisten geboren und erhielt von frühester Jugend an von seinem Vater Musikunterricht. 1828—1830 besuchte er das Lehrerseminar zu Bunzlau, wo Karow sein Lehrer in der Musik war, und wo er schon 1830 als Hülfslehrer am Waisenhause angestellt wurde. Um sich für eine höhere Seminarlehrerstellung auszubilden, ging er 1832 nach Berlin und besuchte das königl. Institut für Kirchenmusik; A. W. Bach und Ed. Grell waren hier seine hauptsächlichsten Lehrer, wie er auch die Vorlesungen von A. B. Marx an der Universität hörte. An Ostern 1834 trat er dann sein Amt als Organist und Musiklehrer am Waisenhause zu Züllichau an, das er nun sein ganzes Leben lang mit Erfolg verwaltete und in dem er am 21. Mai 1880 sein 50jähriges Jubiläum feierte. Als Orgelbaurevisor des Regierungsbezirks Frankfurt a. O. hat er von Ende der dreißiger Jahre an über 50 Orgeln revidiert und abgenommen; 1852 erhielt er den Titel eines Königl. Musikdirektors und seit 1856 leitete er einen jährlich wiederkehrenden, je 6 Wochen dauernden Fortbildungskursus für bereits angestellte Kantoren und Organisten, die sich zu einer höheren kirchenmusikalischen Stellung ausbilden sollen. Von G.s Schülern können genannt werden: Theod. Kullak, die Berliner Organisten Ferd. Schulz, Kapler und Gäbler, Organist Franz in Königsberg, Lud. Riedel in Hirschberg, Aug. Riedel

Bedos. Bd. II, (der sie von Gabler selbst erhalten hatte). Töpfer, Antony, Geschichtl. Darst. der Orgel. 1832. S. 185—195. Nr. 18 der Dispos., Wangemann, Gesch. der Orgel. S. 265 bis 269. Grove, Dict. II. 1880. S. 603. u. s. w. — Es wird erzählt, daß die reichen Benediktiner mit der Ausführung des Werkes so zufrieden waren, daß sie Gabler außer dem Preis von ca. 20000 Gulden als Extrageschenk noch je einen Gulden für jede der 6666 Pfeifen, also 6666 Gulden zulegten. Vgl. Grove a. a. O.

[1]) Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. VI. bemerkt bei diesem Werke: „der Erbauer dieser Orgel soll ein Gehülfe Gablers gewesen sein. Sein Name ist dem Verfasser unbekannt" — während er in dem späteren „Orgelspielbuch," 1851. S. 2 nur noch sagt: „Der Verfertiger derselben kann mit Bestimmtheit nicht genannt werden." Vgl. auch den Art. „Heß."

in Breslau u. a. — An Kompositionen hat G. Op. 1—40 veröffentlicht; hier sind zu nennen:

1. Orgelwerke: Op. 4. 12 Orgelstücke als Vorspiele. Leipz. Breitk. u. H. Op. 5. 8 Choralvorspiele. Leipz. Whistling. — Die Präludien und Fugen Op. 10. Op. 16. Op. 20. — 2. Gesangwerke: Psalmen Op. 1—2. Op. 15. Kantaten Op. 9. Op. 23. Motetten Op. 11. Op. 25. — Choralbuch für 4 Mstn. enthaltend 70 Choräle der evangel. Kirche mit untergelegten Texten. Op. 6. Grüneberg, Leysohn.

Gambe als Orgelstimme vgl. den Art. „Viola di Gamba."

Gambenstimmen, eine Gruppe offener Labialstimmen der Orgel, die mit dem ihnen eigenen geigenartigstreichenden Klang den Gesamtorgelton heben und veredeln, indem sie den dumpferen Ton der Stimmen des Gedackchores schärfen und den hellen metallenen der Stimmen des Prinzipalchores mildern. Außerdem aber stellt diese Registerfamilie dem Orgelspieler noch eine Anzahl schöner Solostimmen zur Verfügung, da unter ihnen das Lieblichste und Zarteste sich findet, was irgend die Orgelbaukunst hervorgebracht hat. „Wie bei der Orchestermusik das Violinquartett der Träger und das Verbindungsmittel des Ganzen ist, ebenso verbinden die gambenartigen Register die fertig ansprechenden Flötenstimmen miteinander, und verleihen der Gesamtwirkung einen so ganz eigentümlichen Reiz, daß diese Art von Tonfarbe in keiner Orgel fehlen darf.[1]) Die Gambenstimmen sind eine deutsche Erfindung, die der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts angehört und vielleicht dem Orgelbauer Esajas Compenius (vgl. den Art.) zuzuschreiben ist.[2]) In England baute der deutsche Orgelbauer Joh. Schnitzler aus Passau 1754 die erste Gambenstimme, ein Salicional, das die Engländer Dulciana nennen, und in Frankreich fanden die Gamben erst in den dreißiger Jahren unsres Jahrhunderts durch Cavaillé-Coll Eingang.[3]) — In Bau und Ton unterscheiden sich die Gambenstimmen von den übrigen Labialstimmen zunächst durch ihre enge Mensur: die Weite des Normalprinzipals = 7 gesetzt, erhalten die verschiedenen Gambenstimmen Mensuren von 4 (diese als weiteste), $3\frac{1}{2}$, 3, $2\frac{1}{2}$ 2, $1\frac{1}{2}$ u. 1.[4]) Dieser Mensur entsprechend werden ferner die Pfeifenkörper verlängert, so daß sie bei diesen Stimmen der theoretischen

---

[1]) Vgl. Frech im Württ. Orgelspielbuch 1851. „Über Einrichtung und Behandlung der Orgel." S. 16.

[2]) Jedenfalls setzte er 1615 eine der ersten bekannten Gamben in der Orgel zu Bückeburg. Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels 1884. I. S. 86.

[3]) Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ 1877. I. S. 147. 148. Grove, Diction. II. S. 597 u. Ply, La Facture moderne 1880. S. 23. 24.

[4]) Ladegast in der Domorgel zu Schwerin hat zwar einen Violon 32′ mit der Mensur $6\frac{1}{2}$, „also eigentlich beinahe Prinzipalmensur;" allein „diese ist absichtlich gewählt, um die Ansprache zu präcisieren und den Ton zu kräftigen. Die eigentliche Mensur für Violon wäre Nr. 3 gewesen." Vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 67.

Länge näher kommen, als bei irgend einem andern Register und nur c. $^1/_9$ weniger betragen als diese.[1]) Außerdem erhalten die Gamben starken Windzufluß, und dieser, bei engem Aufschnitt am Oberlabium scharf geschnitten, erzeugt die ihnen charakteristische Eigenschaft der Klangfarbe, die man Strich nennt und die durch das mehr oder weniger starke Blasgeräusch entsteht, das den Ton begleitet. Je engere Mensur eine Gambenstimme hat, desto schwieriger ist ihre Intonation, desto mehr neigt sie zum Überblasen in die Quinte und Oktave. Um die Intonation zu erleichtern und die Ansprache zu präcisieren, werden in der Praxis ziemlich allgemein die Bärte (vgl. den Art.) angewandt, obwohl ihnen die Theoretiker nicht eben hold sind.[2])

Indem wir für die Beschreibung der gebräuchlichen Gambenstimmen auf die den einzelnen derselben gewidmeten Artikel verweisen, führen wir sie hier nur noch dem Namen nach auf und unterscheiden dabei: a) die eigentlichen Gambenstimmen: Violon 32′ 16′; Violoncello 16′ 8′; Viola 16′ 8′ 4′; Quintviola $5^1/_3$′ $2^2/_3$′; Viola di Gamba 8′ 4′; Viola d'amour 8′; Violino (Flageolett) 2′; b) die gambenartigen Stimmen: Salicional 16′ 8′ 4′; Fugara 8′ 4′; Geigenprinzipal 16′ 8′; Harmonika 8′; Dolce 8′ 4′; Dolcissimo 8′. Die drei zuletzt genannten Stimmen bilden gleichsam den Übergang von den Gamben- zu den Flötenstimmen.

Ganzwerk nannten die alten Orgelbauer ursprünglich jedes „gar groß Werk," später aber solche Orgeln, die im Hauptmanual ein Prinzipal 16′ und eine Oktave 8′ hatten. Prätorius, Synt. mus. II. cap. X, S. 105 sagt hierüber: „So ist dennoch auch aus gedachter ungleichen Größe eine Frage, damit jedem Werke in solcher Art ein gewisser Name gegeben würde, entstanden. Nämlichen, welches doch ein ganz, halbes, oder vierteil Werk sei, oder genennet werden könne? . . und als vor etlichen hundert Jahren die gar großen Werk an Tag bracht worden, so hat man nothwegen dieselb vor ein ganz Werk . . . halten und nennen müssen . . . Und zwar hat man zu selben Zeiten die großen Werk billig ihrer Art nach Gantz geheißen: Weil von solchen großen Pfeifen bis zu den kleinsten als eine ganze vollkommene Mixturdisposition disponieret worden. . .

Gleich wie jetzt ebenermaßen die Werke nach ihren Prinzipalen genennet, und auch nur dreierlei Art Namen haben. Als wenn ein Orgelwerk im Manual ein Prinzipal von 16 Fuß Thon, und ein Oktava von 8 Fuß Thon hat: so wird es ein groß Prinzipal Werk genennet: bei den Alten aber ists ein Gantz Werk genennet worden, darinnen aber gemeinlich das F im Pedal von 24 Fuß nach dem Choral-

[1]) Eine Pfeife 8′ erhält daher statt einer theoretischen Länge von 96″ eine solche von c. 85″. Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 347. Anm. 1.

[2]) Schon der alte Adlung, Mus. mech. org. I. S. 61 meint: „doch wer sie (die Viola di gamba) ohne Bärte macht, der verdient mehr Lob; indem dies (nämlich das Anbringen von Bärten) ein Zeichen ist, daß entweder die Mensur der Pfeifen, oder der Aufschnitt nicht allzurichtig sei."

maß zu rechnen und eine Mixtur darbei gewesen: wenn gleich sonsten gar keine Stimme mehr vorhanden."[1])

Gastritz (Castricius), Matthias,[2]) ein deutscher Kontrapunktist, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kantor und Organist zu Amberg in der Oberpfalz lebte. In seinem Werke: „Kurtze und sonderliche Newe Symbola etlicher Fürsten vnd Herren, neben andern mehr schönen Liedlein mit fünff vnd vier Stimmen." Nürnberg 1571. (Zuschrift datiert 14. Februar 1571) steht als Nr. X der „andern schönen Liedlein" ein fünfstimmiger Tonsatz zu dem von Martin Schalling (1558—1568 Prediger zu Amberg) nach Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 287, „ums Jahr 1567" gedichteten Liede: „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr." Dieser Tonsatz wurde die Veranlassung, daß man ihm bis in die neuere Zeit die Erfindung der allgemein verbreiteten Kirchenmelodie zu diesem Liede als Erfinder zuschrieb.[3]) Doch ist seine nach der Sitte jener Zeit im Tenor liegende Melodie eine ganz andere.[4]) Vgl. das Nähere hierüber in dem Art. „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr." —

Gastoldi, Giovanni Giacomo, ein italienischer Komponist, der hier aufzuführen ist, weil zwei von ihm erfundene „Balletti"-Melodien zu deutschen Chorälen geworden sind. Er war um 1556 zu Caravaggio geboren und später „des Hertzogen von Mantua Kappellenmeister" an der Kirche Santa Barbara zu Mantua; um 1600 kam er in gleicher Eigenschaft an den Dom zu Mailand, wo er 1622 starb. — Von ihm, der als Komponist bei seinen Zeitgenossen sehr beliebt war und dessen Werke mehrfach auch in Antwerpen u. a. O. gedruckt wurden, erschienen zwischen 1581—1611 etwa 30 weltliche und geistliche Gesangswerke, die man bei Gerber, N. Lex. II. S. 263 f., Fétis, Biogr. III. S. 419, u. a. verzeichnet findet. — Unter denselben befindet sich das folgende:

„Baletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare, e ballare; con una Mascherata de cacciatori a sei voci, ed un con-

---

[1]) Vgl. hierüber auch Werkmeister, Orgelprobe. Kap. 22. S. 54; Fuhrmann, Musik. Trichter, Vorr. S. 4; Adlung, Mus. mech. org. I. S. 21 u. 127 u. Sponsel, Orgelhistorie. Kap. III. § 10. S. 94. 95. u. a.

[2]) Gerber, N. Lex. II. S. 262 u. S. 264, macht aus ihm zwei Personen: „Michael Gasteritz" und „Matthias Gastritz," obwohl er richtig deren Identität vermutet. — Auch v. Winterfeld spricht Ev. K.-G. I. S. 418. 511. 514 — immer von „Matthias Gastritz," schreibt aber das. I. Notenb. Nr. 109 über den Tonsatz „Michael Gastritz."

[3]) Schon bei Clauder, Psalmodia nova. Centuria I. Altenburg 1627, steht über dem Liede: „In seiner Melodey, so weyland Michaël Gasteritz, Organist zu Amberg gesetzet." Und z. B. noch das Württ. Ch.-B. von 1844. Nr. 207 nennt ihn als Komponisten.

[4]) Wenn Schillings Univ. Lex. III. S. 140 dem Gastritz auch die Melodie „Was Gott thut, das ist wohlgethan" zuschreibt, so beruht dies wohl nur auf einer Verwechslung mit Severus Gastorius, die jedoch Paul, Handlex. der Tonk. 1870. I. S. 351, noch nachschreibt.

certo de Pastori a otto etc. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino 1591. 4°. (2. Aufl. 1595; eine Ausg. Antwerpen 1596; 7. Aufl. 1597, vgl. Becker, Hausmusik. 1840. S. 14. Anm. 2.) — Aus diesem Werke hat der Kantor Johann Lindemann (vgl. den Art.) zu Gotha in seinem Sammelwerke „Amorum Filii Dei Decades Duae: Das ist: Zwantzig Liebliche vnd gantz Anmutige, Lateinische vnd Deutsche Newe Jharß, oder Weyhenachten Gesenglein" ꝛc. Erfurt 1598, kl. qu. 4°. — 8 Stücke samt ihren fünfstimmigen Tonsätzen herübergenommen und sie mit deutschen geistlichen Texten versehen; sie kamen von da in G.-BB. wie z. B. das Görl. G.-B. 1611, Herm. Scheins Cant. 1627, Cant. sacr. Goth. I. 1651 und zwei der Melodien Gastoldis sind in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen, nämlich:

Balletti 1591. Nr. 2. A Lieta vita (L'innamorato)
als: In dir ist Freude (vgl. den Art.).
Balletti 1591. Nr. 3. Viver lieto voglio (Il bell humore).
als: Jesu wollst uns weisen (vgl. den Art.).

Gastorius, Severus, um 1675 Kantor zu Jena. Ihm schrieb die Tradition seit lange die Erfindung der Choralmelodie „Was Gott thut, das ist wohlgethan" zu, und erst neuerdings ist es zweifelhaft geworden, ob er oder Johann Pachelbel, oder ein dritter dieselbe erfunden hat. Vgl. die näheren Nachweisungen in dem Art. „Was Gott thut, das ist wohlgethan." — Schamelius, Lieder-Kommentarius II. Leipz. 1725, erzählt in der als Anhang beigegebenen „Historie der Himnopoeorum" (vgl. Cunz, Gesch. des deutschen K.-L. I. 1855. S. 641), daß der Dichter des Liedes, Samuel Rodigast, dasselbe im Jahr 1675 zu Jena, da er Adjunkt der philosophischen Fakultät gewesen, „dem damals krank liegenden Jenaischen Kantori, Severo Gastorio, seinem getreu gewesenen Schul- und akademischen Freunde, auf seine Bitte zum Trost gemacht, welcher auf dem Krankenbette die Melodie dazu komponiert und bei seinem Begräbnis zu musizieren befohlen. Nachdem er aber wieder genesen, hat die Kantorei wöchentlich es ihm vor der Thür singen müssen, daher es denn bekannt geworden." Dies die traditionell gewordene Erzählung, von der Wetzel, Hymnop. II. S. 395, nur insofern abweicht, als er den Gastorius erst nach seiner Genesung das Lied „in die noch überall bekannte Melodie setzen" läßt.

Gattermann, Michael Samuel David, ein Berliner Schulmann, der am 13. August 1748 geboren war, lange als Lehrer und Rektor in Berlin wirkte und am 18. April 1829 daselbst starb. Mehrere von ihm komponierte Choräle fanden Aufnahme in das Kühnausche Ch.-B. und 16 drei- und vierstimmige Kirchenstücke seiner Komposition erschienen gedruckt in:

„Die heilige Cäcilia. Lieder, Motetten, Chöre ꝛc." Berlin 1818—1819. Sander, 3 Teile, qu. Fol. I. 8. 9. 13. 14. 15. 31. 39. 44. 63. 68. 79. 91. II. 21.

Gauntlett, Henry John, ein englischer Kirchenkomponist und bedeutender Organist, der sich besondere Verdienste um den englischen Orgelbau erworben hat. Er war 1806 geboren und zeigte frühe schon besondere Vorliebe für die Orgel und das Orgelspiel; er studierte fleißig Musik und daneben Jurisprudenz, wurde 1826 Advokat und 1827 zugleich Organist an St. Olave zu Southwark-London. Um 1836, nachdem er sich bereits einen bedeutenden Ruf als Orgelspieler erworben, begann er seine Bestrebungen für Verbesserungen im Orgelbau, für die er bei dem Orgelbauer William Hill die bereitwilligste und wirksamste Unterstützung fand. Dieser baute seine größten Orgelwerke nach G.'s Angaben, und beide Männer brachten es nach und nach dazu, daß die älteren englischen F- und G-Orgeln aufgegeben und der Umfang der Claviaturen bis C ausgedehnt wurde und damit das Leyerkastenartige der älteren englischen Orgeln schwand. Um 1842 gab G. die Advokatur auf und widmete sich ganz der Musik; er wurde in der Folge Organist an verschiedenen Londoner Kirchen und auch Mendelssohn wählte ihn für die Ausführung der Orgelpartie im „Elias" bei dessen Aufführung zu Birmingham am 26. August 1846. Eine weitere fruchtbare Thätigkeit entfaltete G. auf dem Gebiete des Choralgesangs der englischen Kirche und edierte während 40 Jahren eine ganze Reihe von Gesang- und Choralbüchern. Er starb am 21. Februar 1876 zu London. — Seine Choralwerke sind:

„Hymnal for Matin and Evensong" 1844. — „The Church Hymn and Tune Book" 1844—1851. — „Cantus Melodici" 1845. — „The Comprehensive Tune Book" 1846—1847. — „The Hallelujah" 1848—1855. — „The Congregational Psalmist" 1851. — „Carlyles Manual of Psalmody" 1860. — „Tunes, New and Old" 1868. — „Harlands Psalter and Hymnal" 1868. — „Specimens of a Cathedral Psalter." — „The Encyclopädia of the Chant." — „Hymns and Glorias." — Sanct Marks Tune Book." — „Hymns for little Children." — Außerdem erschienen von ihm Anthems, Hymnen, Orgelstücke und Arrangements für die Orgel.

Gebel, Georg, ein in seiner Zeit bedeutender Organist und fruchtbarer Kirchenkomponist zu Breslau, wo er 1685 geboren war. Von seinem Vater, einem Musketier in der sogenannten grünen Kompagnie, ursprünglich dem Schneiderhandwerk gewidmet, verließ er dieses 1703 in seinem 18. Lebensjahr und begann unter des berühmten Domorganisten Franz Tiburz Winkler Leitung musikalische Studien, die er unter dessen Nachfolger, dem Organisten Krause, der seiner Zeit im Fugenspiel und Präludieren als Meister galt, mit größtem Erfolg fortsetzte. 1709 wurde ihm die Organistenstelle zu Brieg übertragen, und hier fand er im Umgange mit dem Gothaischen Hofkapellmeister Stölzel (vgl. den Art.) noch Gelegenheit, auch sein Kompositionstalent auszubilden, was ihm ermöglichte, von da an mit Erfolg den Bahnen dieses oberflächlichen Vielschreibers in einer großen Anzahl von Kirchenkompositionen zu folgen. 1713 wurde er als Organist der St. Christophoruskirche

nach Breslau zurückgerufen, und dies Amt verwaltete er mit anerkannter Tüchtigkeit, bis er 1749 als Nachfolger seines zweiten Sohnes (vgl. unten) in die Organistenstelle an der Trinitatiskirche übertrat, in welchem Amt er dann 1750 starb. — Seine Kirchenwerke, die sämtlich Mskr. geblieben, und die er selbst durch seine sehr bezeichnende Aufzählung[1]) als Dutzendwerke charakterisiert, sind:

Ein Psalm und eine Messe für 2 Chöre. — 4 Dutzend „Choralia mit untermischten Arien" (d. h. Kirchenkantaten im älteren vorbachischen Styl). — 5 Dutz. geistl. Kantaten, „sowohl Solo, als Duetten und Trio." — 2 Dutz. Psalmen, „stark mit Instrumenten." — Ein „Passional-Oratorio" von 7 Teilen. — 2 Dutz. Präludien und Fugen (meist für 2 Man. u. Ped.). — 2 Dutz. Choralia, d. h. variirte Choräle für Orgel (oder Klavier).

Gebel, Georg, der älteste Sohn des vorigen, war am 25. Oktober 1709 zu Brieg geboren und erlangte seine ganze musikalische Ausbildung unter der Leitung seines Vaters, den er frühe schon in seinem Organistenamt vertreten konnte. Später wurde er zunächst Organist zu Hirschberg, dann verlieh ihm der Herzog v. Oels den Titel eines Hofkapellmeisters; 1735 kam er in die Kapelle des Grafen Brühl in Dresden und von hier endlich 1747 nach Rudolstadt, wo er anfänglich Konzertmeister und kurz darauf Kapellmeister der fürstlichen Hofkapelle wurde. In Rudolstadt starb er am 24. September 1753. — Von seinen Kompositionen werden außer 12 Opern und zahlreichen Kammermusikwerken genannt:[2])

4 vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten und 2 Passions-Musiken.

Gebel, Georg Sigismund, der zweite Sohn des obigen älteren Gebel, geboren zu Breslau um 1715, erhielt um 1736 den Ruf als Unterorganist an St. Elisabeth daselbst, für welche Kirche er einen Jahrgang Kantaten setzte. Im Jahr 1748 trat er auf die Organistenstelle an der Trinitatiskirche über, in welcher Stelle, als er sie 1749 wieder verließ, um als Oberorganist an St. Elisabeth zurückzukehren, sein Vater sein Nachfolger wurde. Sigismund G. starb 1775 zu Breslau. Einige seiner Orgelkompositionen wurden gedruckt.

Gebhardi, Ernst Ludwig, war am 1. Januar 1787 zu Nottleben im Kreise Erfurt geboren und erhielt von seinem Vater, Johann Jeremias G., einem fertigen und gediegenen Orgelspieler, vom vierten Jahr an Musik- und Elementarunterricht, später auch Unterricht in den alten Sprachen. Zum Studium der Theologie bestimmt, besuchte er von 1801 an das Ratsgymnasium zu Erfurt, wo er zugleich tüchtigen Musikunterricht namentlich von M. G. Fischer erhielt, bei dem er 1807 bis 1810 einen vollen Kursus in Klavierspiel und Generalbaß absolvierte. 1810

[1]) In seiner Autobiographie bei Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 407. Vgl. auch Gerber, N. Lex. II. S. 273—274.

[2]) Vgl. Marpurg, Histor. krit. Beiträge 1754. Bd I. Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten 1784. S. 66. und Gerber, A. Lex. I. S. 482—484.

und 1811 studierte er Theologie zu Jena und Erfurt und begann dann 1812 seine Thätigkeit als Lehrer an einer Schule zu Erfurt, wo er 1813 zugleich Organist an der Barfüßerkirche wurde. Doch betrieb er auch seine musikalische Ausbildung mit fortgesetztem Eifer, ging 1817 zu dem Kapellmeister A. Romberg in Gotha, um sich im Violinspiel und der Komposition und 1820 zu Hummel nach Weimar, um sich im Klavierspiel zu vervollkommnen. 1820 wurde er Organist an der Predigerkirche und Gesanglehrer am Gymnasium zu Erfurt und 1829 noch Lehrer für Musiktheorie und Orgelspiel am dortigen Lehrerseminar. Mit voller Hingabe und rastlosem Fleiße widmete er sich nun seinem Beruf als Lehrer in Generalbaß, Klavier- und Orgelspiel so wohl am Seminar als auch in vielen Privatstunden und schrieb seine beiden umfassenden Unterrichtswerke, die „Generalbaßschule" und die „Orgelschule": in Anerkennung seiner ersprießlichen Thätigkeit erhielt er schon 1832 den Titel eines Königl. Musikdirektors und auch später noch mehrfache ehrende Auszeichnungen. Am 20. Januar 1862 feierte er in körperlicher und geistiger Rüstigkeit sein 50jähriges Dienstjubiläum und starb dann am 4. September 1862 in dem hohen Alter von über 75 Jahren. — Gebhardis musikalische Bildung fällt in jene Zwischenzeit, da die Nachahmer Mozarts die Welt mit ihren Produkten überschwemmten, während der alte Seb. Bach vergessen und Beethoven'sche Musik kaum in ihrer ersten Periode Anerkennung gefunden hatte. In dieser Zeit ging G.s ganzes Streben dahin, in der Theorie der Musik und im Orgelspiel tüchtiges zu leisten. Er folgte dabei seinen eigenen Ideen, die, wenn sie auch hinsichtlich des Stoffes weniger neu waren, doch für Unterrichtszwecke manches Neue enthielten. Er vertiefte sich so in dieselben, daß er darüber zu einem eigenen System kam, das er in seiner „Generalbaßschule" zur Darstellung brachte. Sein eminenter Fleiß trieb ihn ferner, nicht nur sich selbst im Orgelspiel nach den Grundsätzen seines Generalbaßwerkes stetig zu fördern und demgemäß Orgelkompositionen zu schreiben, sondern auch im Unterricht zahlreicher Schüler das Durchdachte praktisch anzuwenden. So ist er als tüchtiger Harmoniker und Orgelspieler, aber nur in seiner Art anzuerkennen. — Die folgenden seiner Werke sind hier aufzuführen:

Op. 5. 30 Orgelvorspiele für Anfänger, nebst einigen Fughetten für Geübtere. — Op. 6. 24 Orgelstücke. — Op. 8. 15 Orgelstücke, Leipz., Hofmeister. — Op. 9. Evangelisches Ch.-B. nebst Intonationen und Responsorien, Vaterunser und Einsetzungsworten, Epistel und Evangelium. Leipz., Hartknoch. 4°. — Op. 12 u. 14. Theoretisch-praktische Orgelschule in Übungen nebst Anweisung. I. Abtlg. VIII. u. 115 S. qu. 4°. 2. Aufl. 1862. — II. Abtlg. Erfurt; Leipz., Hartknoch. — Op. 15. Vierstimmiges Taschenchoralbuch für Klavier oder Orgel. 342 Choräle nebst Vaterunser und Einsetzungsworten. 4. Aufl. Leipz., Siegel 1867. IV. u. 203 S. 8°. — Op. 16. 82 Choräle mit unterlegtem Text nebst 2 Arien und einem liturg. Gesang für 2 Tenöre und 2 Bässe. Erfurt, Gebhardi. — Op. 17. 100 leichte, thematisch gehaltene und für jede Kirche geeignete Choralvorspiele. Erfurt, Gebhardi. 8°. (3. Aufl.). — Op. 18. Psalm 121 für 4-stgn. Mchor. Das. — Op. 19. 70 Trios,

Fugen, Vor- und Nachspiele nebst Anleitung für angehende Orgelspieler zur Selbstverfertigung leichter Vorspiele ɪc. Das. —

Gebrochen, ein Beiwort, das im Orgelbau mehrfach Anwendung findet: Gebrochene Oktav vgl. den Art. „Kurze Oktav;" Gebrochene Schleifen, Gebrochene Parallelen. Gebrochene Register vgl. die Art. „Halb" und „Register"; Gebrochene Wellen vgl. den Art. „Wellatur, Wellen"; gebrochen im Sinne von gekröpft vgl. den Art. „Kröpfungen."

Gedackt, Gedeckt[1]) als Terminus der Orgelbauer bezeichnet: 1. im weiteren Sinne die Bauart einer Anzahl von Labialstimmen der Orgel, nach welcher die Pfeifenkörper dieser Stimmen an der Mündung durch einen Deckel, Stöpsel, Hut (vgl. den Art.) gedeckt, d. h. luftdicht verschlossen werden (vgl. den Art. „Decken der Orgelpfeifen"). Wenn eine offene Pfeife angeblasen wird, so pflanzt sich die am Labium erregte Wellenbewegung der Luft im Pfeifenkörper so lange in demselben fort, als sie den Gegendruck der eingeschlossenen Luftsäule zu überwinden vermag. Dies ist bei einfacher Schwingungsart bis zur Mitte des Pfeifenkörpers möglich; hier aber wird nun durch den Gegendruck der obern Hälfte der Luftsäule der Druck der untern ausgeglichen, also aufgehoben, und es entsteht an diesem Punkte eine tote, ruhende Luftschicht, die man einen Schwingungsknoten nennt. Von diesem in der Mitte des Pfeifenkörpers liegenden Knoten aus bewegen sich die beiden Hälften der durch ihn geteilten Luftsäule abwechselnd nach beiden Enden der Pfeife. Wird nun an der Stelle des Schwingungsknotens, d. h. in der halben Höhe des Pfeifenkörpers eine luftdichte Deckung angebracht, so ist damit der Knoten auf mechanischem Wege fixiert, die Luft in der noch übrigen untern Hälfte der Pfeife bewegt sich jetzt abwechselnd gegen das gedeckte und gegen das entgegengesetzte Labiumende, macht also im selben Raume auf- und abwärts den gleichen Weg, den sie vorher im doppelt so langen Raume des ganzen Pfeifenkörpers gemacht hatte: sie bildet Wellen von gleicher Länge, wird also auch noch denselben Ton hervorbringen. Die obere Hälfte des Pfeifenkörpers aber ist damit überflüssig geworden und kann fortfallen; es ist dadurch eine gedeckte Pfeife, oder ein Gedackt entstanden, das mit einer annähernd doppelt so langen offenen Pfeife denselben Grundton hat. — Ursprünglich mögen wohl Rücksichten der Ersparnis an Raum und Material, und damit an Geld, den Bau gedeckter Orgelstimmen veranlaßt haben; einer Zeit aber, die wie die ältere

[1]) Bei Silbermann, Orgel der Frauenkirche zu Dresden auch „Gedecktes" (sc. Register). Die Form „Gedackt" ist die ältere und längst zum nomen proprium geworden; ihr Stammwort ist angelsächsisch theccan, thaccjan, altnordisch thacka, schwedisch tacka, niedersächsisch dekken, dänisch daekke, althochdeutsch tahan, thagan, auch dakhan, dagen, decchen. Sie braucht deswegen nicht als „unrichtig" (vgl. Urania 1869. S. 16) angesehen zu werden, noch kommt sie etwa aus dem schwäbischen Dialekt her, wie Schilling, Univ. Lex. III. S. 153 meint und Bernsdorf, Neues Univ. Lex. II. S. 126 nachschreibt, denn in Schwaben sagt kein Mensch „dacken" für decken, oder „gedackt" für gedeckt.

hinsichtlich der offenen Stimmen so sehr nur auf kleine Schreistimmen beschränkt war, mußte doch auch bald einleuchten, welch treffliche Grund- und Füllstimmen mit den Gedackten für den Gesamtorgelton gewonnen waren. Und das ist ja in Wirklichkeit auch die Hauptbedeutung der Gedackte: sie bilden die eigentliche Grundlage des Orgeltons; sie geben ihm seine runde Fülle und sonore Kraft, seine eigentlich kirchliche Färbung und Würde, die ihn von jedem andern Gesamtton irgend eines andern zusammengesetzten Tonkörpers unterscheidet. Durch die Deckung wird der Ton einer solchen Stimme jedoch schwächer und stumpfer, sowie an Charakter dunkler und dumpfer; diese Erfahrung führte zur Herstellung von Gedackten mit doppelten Labien, von Doppelgedackten, nicht nur, sondern auch zu einer Stimmenart, den Rohrflöten, bei denen die Deckung durch ein in derselben angebrachtes Röhrchen teilweise wieder geöffnet wird, und die deswegen Halbgedackte heißen. Beiderlei Einrichtungen ermöglichen es, den berührten Mißstand, wo dies notwendig erscheint, zu heben. Die gebräuchlichen gedeckten Stimmen der Orgel, die wir hier nur aufzählen, indem wir für deren Beschreibung auf die ihnen gewidmeten einzelnen Artikel verweisen, sind: Untersatz (Majorbaß, maxima pileata sc. vox) 32′; Subbaß 16′; Bordun 32′ 16′ 8′; Gedackt 16′ 8′ 4′ (vgl. unten); Still-, Human-, Musiciergedackt, Barem 8′; Lieblichgedackt 16′ 8′; Doppelgedackt 16′ 8′; Gedacktflöte 8′ 4′ 2′ (vgl. den Art. „Bauernflöte"); Quintatön 16′ 8′; Nachthorn 4′ 2′; Gedacktquinte (nassat) $10^2/_3$′ $5^1/_3$′ $2^2/_3$′ $1^1/_3$′.

2. im engeren Sinne eine besondere Gattung der gedeckten Stimmen, die eigentlichen Gedackte. Unter ihnen ist die Normalstimme:

Gedackt, 8′, ein Register, das in keiner Orgel, von welcher Größe sie immer sein mag, fehlen darf, da es seiner nicht hervorstechenden Tonfarbe wegen fast zu jeder Registermischung geschickt und zur Verbindung der verschiedenen andern Stimmen jeglichen Toncharakters unentbehrlich ist. Daher konnte man ihm in älterer Zeit, namentlich in Süddeutschland, mit allem Rechte auch den Namen Koppel geben. Die Körper dieser Stimme werden entweder ganz aus Holz (Tannenholz, oder die Labienseite aus Eichenholz), oder in der untersten und häufiger noch in den zwei untern Oktaven aus Holz, in den übrigen Oktaven aus Zinn gefertigt. Sie erhalten einen ziemlich hohen Aufschnitt und weite Mensur, nämlich bei Normalprinzipal = 7 je nach Bedarf 6, $5^1/_2$ bis 5 und sollen voll und rund, aber weich intoniert sein. Im Pedal heißt die Stimme
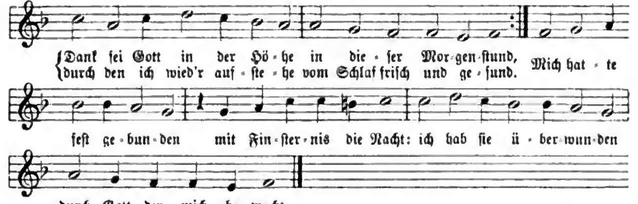
Gedacktbaß und wird bei gleicher Bauart etwas weiter mensuriert, nämlich 6—$6^1/_2$. Mit doppelten Labien erscheint sie als Doppelgedackt 8′ im Hauptmanual größerer Orgeln und hat in dieser Form gewöhnlich die Mensur 6 und sehr vollen und dicken Ton. Ist das Gedackt so gebaut, daß es sich in seinem Toncharakter mehr dem Flötenton zuneigt, so heißt es auch

Gedacktflöte 8′ und wenn es bei dieser Bauart gleich dem Doppelgedackt mit doppelten Laben versehen ist, Doppelflöte 8′. Die Pfeifen der doppeltlabiierten Stimmen haben die Form eines Rechtecks und die Laben sind an den beiden Schmalseiten angebracht; der doppelten Labien wegen braucht eine solche Stimme mehr Raum auf der Windlade als eine einfache. Die Oktave von Gedackt 8′ ist

Gedackt 4′ mit Körpern aus Metall, entweder durchaus oder doch in den obern Oktaven, weil so kleine Holzpfeifen in Bezug auf Intonation und Stimmung Schwierigkeiten bieten. Die Mensur dieser Stimme ist entsprechend enger als Gedackt 8′ meist 5 bei Normalmensur 7. — Das Gedackt mit 16′ Tongröße, das die alten Orgelbauer Groß-Gedackt 16′ nannten, wird jetzt fast allgemein als Bordun (vgl. den Art.) bezeichnet;[1]) auch unter dem Namen Grobgedackt kommt diese Stimme in älteren Werken vor,[2]) doch „kann man" — wie Adlung bemerkt — „durch Grobgedackt nicht eben allezeit 16′ verstehen, weil auch das 8füßige, wenn die Mensur weit, der Klang aber pompicht ist, so genennet wird."

Gedacktquinte vgl. im Art. „Nassat."

Geduld die solln wir haben, Choral der zuerst in dem größeren Kantionale des Bartholomäus Gesius (vgl. den Art.) „Geistliche deutsche Lieder Dr. Mart. Lutheri und anderer frommen Christen . . ." Das Dritte Teil. Frankfurt a. O. 1607. Joh. Hartmann. 4°. Bl. 74b, zu dem obenstehenden Texte erschien, dann aber allgemein auf das Morgenlied „Dank sei Gott in der Höhe" von Johann Mühlmann übertragen wurde. Die Melodie heißt:
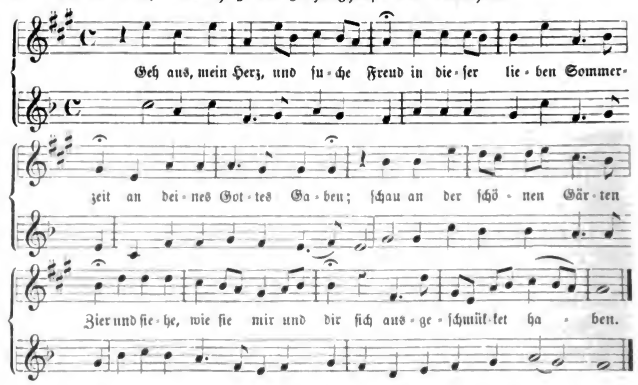


Nach v. Winterfelds Vorgange, Ev. K.-G. I. S. 359—366 wird Gesius mehr oder weniger bestimmt auch die Erfindung dieser Weise zugeschrieben; so z. B.

[1]) Ein „Gedackt 16′" hat Reubke im II. Man. der Orgel zu Kyritz; derselbe Orgelbauer ebendaselbst im Hauptmanual ein „Groß-Gedackt 8′," ebenso Goll im Hauptmanual der Orgel zu Engelberg. Prätorius, Synt. mus. II. S. 132 unterscheidet: Groß-Gedackt 16′, Gedackt 8′ (öfters auch „Mittelgedackt" genannt), Klein-Gedackt 4′ u. Super-Gedäcktlein 2′.

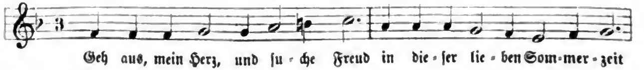
[2]) So stand nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 99 ein Grob-Gedackt 16′ in der Orgel zu St. Michaelis in Erfurt, „welcher durch besondere Züge im Manual, und als ein Subbaß im Pedal gebraucht werden konnte."
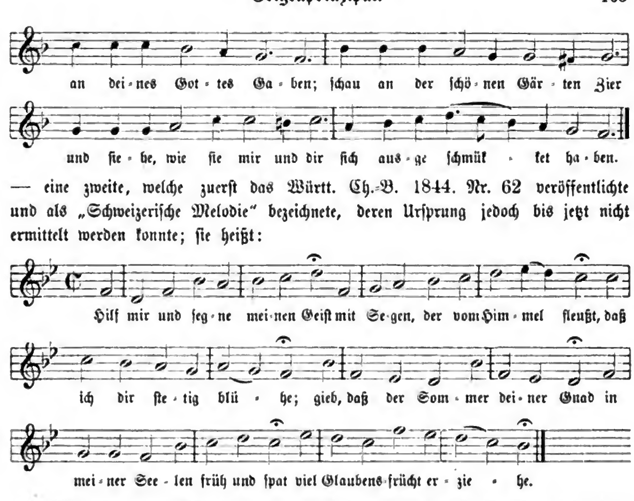
bei Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 489, „nicht ohne Wahrscheinlichkeit"; bei Erk, Ch.-B. 1863. S. 246, „vermutlich von G. komp.;" doch setzt Erk hinzu: „wenn nicht gar Volksweise;" auch Layriz, Kern II. S. V, sagt: „Weltlich um 1556," ebenso Döring, Choralkunde, S. 65; dagegen bemerkt Schwarze, Allg. deutsche Biogr. IX. S. 94: „ob auch einige (Melodien) von G. selbst herrühren, kann bezweifelt werden; die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, war die des Tonsetzers."

Geh aus mein Herz und suche Freud. Zu diesem schönen Liede Paul Gerhardts, das in Joh. Crügers Praxis piet. mel. 1656. Nr. 412 (vgl. Bachmann, Paul. Gerhardts geistl. Lieder. S. 226) zuerst erschienen war, schrieb Ebeling in den Geistl. Andachten 1666 die erste eigene Weise und verwies es überdies auch auf die Crügersche Melodie „Den Herren meine Seel erhebt:" von beiden ist demselben jedoch keine im Kirchengebrauch eigen geblieben. Auch die bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 202 (G.-Ausg. 1741. Nr. 445. S. 285) dem Liede beigegebene neue Weise ist über die Kreise des Halleschen Pietismus kaum hinausgekommen; erst Karl Reinthaler, Deutsche Liederbibel. 1863. S. 5 verwendet dieselbe in einer von ihm beliebten Rhythmisierung wieder (vgl. auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 704. S. 593). Sie heißt bei Freylinghausen und Reinthaler:
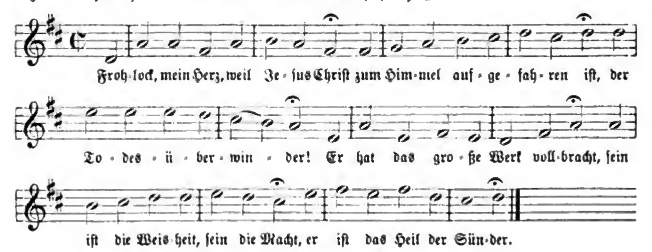


Von weiteren Weisen, die unsrem Liede neuerdings zugeeignet wurden, nennen wir noch: eine Melodie bei Layriz, Kern III. Nr. 429. S. 42; sie ist weltlicher Herkunft, aus Tabern. past. München 1650 entnommen und heißt:





— eine zweite, welche zuerst das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 62 veröffentlichte und als „Schweizerische Melodie" bezeichnete, deren Ursprung jedoch bis jetzt nicht ermittelt werden konnte; sie heißt:

— endlich eine dritte Melodie von Heinrich Egli, Zürcher G.-B. 1855. Nr. 109. S. 166, die in den schweizerischen G.-BB. auch zu dem Himmelfahrtslied „Frohlock mein Herz, weil Jesus Christ" verwendet wird; vgl. Drei Kant. G.-B. Nr. 105. Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 73. Nr. 106; sie heißt:



Geigenprinzipal, eine enger als die wirklichen Prinzipale mensurierte, daher in ihrem Toncharakter sich den Gamben nähernde[1]) Prinzipalstimme der Orgel.

[1]) Adlung, Mus. mech. org. I. S. 126 sagt vom Geigenprinzipal 4', das er allein kennt: „sehr enge. Ist wohl mit Viola (vgl. den Art.) eins; klingt auch so, wie eine kontinuierte Violdigambe."

Die Körper derselben sind in der tiefen Oktave öfters von Holz und gedeckt, in den höheren von Zinn und offen oder auch gedeckt; sie haben gegen Normalmensur = 7 Mensuren die zwischen 5 und 3½ variieren[1]) und sollen mit schön singendem, sanft streichendem Ton intoniert sein. Man findet das Geigenprinzipal am häufigsten mit 8′ Tongröße und zwar in achtfüßigen Orgelwerken im II. Manual, wo es die Stelle des Prinzipals in diesem überhaupt enger mensurierten Manual vertritt; in 16füßigen Werken, die im II. Manual ein wirkliches Prinzipal 8′ haben, erscheint Geigenprinzipal 8′ auf dem III. Manual und zwar in gleicher Stellung wie in 8füßigen Werken auf dem II. Wird einem Prinzipal (Oktav) 4′, das bei den deutschen Orgelbauern hie und da, bei den französischen fast immer Prestant heißt, eine enger mensurierte, gleichgroße Stimme beigegeben, so heißt diese Geigen-Prestant 4′.[2])

Geigenregal, vgl. den Art. „Jungfernregal."

Geißler, Karl, ein fruchtbarer Orgelkomponist, war am 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein in Sachsen, wo sein Vater, C. B. Geißler, Kantor und Organist war, geboren. Er erhielt daselbst bis zu seinem 12. Jahre den Schul- und elementaren Musikunterricht; dann kam er auf das Gymnasium zu Freiberg, wo neben den Wissenschaften und Sprachen die Musik der vorzüglichste Gegenstand seines Fleißes war: er genoß den Unterricht des Kantors Fischer in der Theorie und den des dortigen Domorganisten im Orgelspiel. In seinem 18. Jahre wurde er Chorpräfekt und erhielt dadurch Veranlassung zu eigenen Kompositionen für Chor, gewann Partiturenkenntnis und Übung im Dirigieren. 1822 wurde er Organist und Tertius zu Zschopau, später aber erhielt er die höhere und vorteilhaftere Stelle eines Kantors und zweiten Lehrers an der Stadtschule daselbst. Bis 1848 wirkte er hier in sehr vielseitiger Weise als Lehrer, Dirigent und Komponist; in den politischen Wirren der Jahre 1848 und 1849 kompromittierte er sich und mußte seine Entlassung nehmen. Er ging nach dem Badorte Elster, wo er ein Gasthaus führte und am 13. April 1869 (nach Euterpe 1870. S. 46, nach andern schon 28. Februar 1865) starb. — G. hat im ganzen mehr als 100 musikalische Werke verschiedener Gattung, darunter ca. 50 Hefte Orgelstücke, veröffentlicht; hier sind namhaft zu machen:

1. Neue praktische Orgelschule für die ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspieler, in Verbindung mit Rinck, Hesse, Köhler, Schneider u. a. 12

[1]) Stahlhuth, Orgel im Kurhaussaal zu Aachen giebt dem Geigenprinzipal 8′ im II. Man. Mensur 5′ vgl. Böckeler, Die neue Orgel ꝛc. 1876. S. 61; Ladegast, Domorgel in Schwerin, dem Geigenprinzipal 8′ auf dem enger mensurierten III. Man. Mensur 3½. Vgl. Maßmann, Orgelbauten. I. S. 64.

[2]) So z. B. bei Buckow, Orgel der Piaristenkirche in Wien im III. Manual. Vgl. Kloß, Die neue Orgel in der Pfarrkirche der Piaristen ꝛc. Wien 1858. S. 15. Die Engländer nennen Geigenprinzipal 8′: Violin Diapason 8′, und 4′: Violin Principal 4′. Vgl. Hopkins and Rimbault. The Organ. 1877. II. S. 138. 621. 622.

Hefte. 277 S. Meißen, Gödsche. 1842. — 2. Allgemeines vollständiges Choralbuch in 340 Melodien mit einfacher genauer Signatur der Bässe nach Fischer, Hiller, Rinck, Schicht, Schneider ꝛc. Das. 4⁰. — 3. Choral-Melodien zu den Kirchengesängen mit Rücksicht auf alle im Königreich Sachsen eingeführten Liedersammlungen. Leipzig, Eisenach. — 4. 6 Melodien zum Vaterunser und den Einsetzungsworten des heil. Abendmahls, mit Orgel. Meißen, Gödsche. 2 Teile. 4⁰. — 5. Übungsschule für Organisten. Op. 65. Leipzig, Schrey. — 6. Antiphonenbuch der evangelisch-protest. Kirche Deutschlands. Vierst. Gesangs-Partitur und vollständiger liturgisch-poetischer Text. Op. 92. Leipz., Arnoldische Buchhandlung. 2 Tle. 8⁰. — 7. Der Festtagssänger, Kurze, leicht ausführbare Hymnen für den vierst. Männerges. zu den Hauptfesten der christl. Kirche. Op. 99. Leipz., Siegel. Nr. 1—12. — 8. Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für den vierst. Männerges. Meißen, Gödsche. qu. 8⁰. — 9. Das praktische Orgelspiel für die Kirche. 50 Muster-Kompositionen als: Choräle, Präludien, Zwischenspiele ꝛc. Hamburg, Schuberth u. C. Op. 47. (Erschien auch als II. Abtlg. von „Große theoretisch-praktische Orgelschule in 3 Abtl.) — 10. Vollständiges Choralvorspielbuch in allen Formen und Gattungen, zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienst bei jedem Choralbuch. Meißen, Gödsche. qu. 4⁰. 1—6 Hft. — 11. Die Orgelkomponisten des 19. Jahrh. 115 Tonstücke jeder Gattung und Form (Rinck-Mendelssohn-Fischer-Album). 15 Hfte. Mainz, Schott. — Von 1832—1840 redigierte G. das „Neue Orgelmuseum," 8 Jahrgänge. Meißen, Gödsche — dann das „Neue Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik." Das.

Geißler, Konrad, ein fleißiger Orgelbauer der Gegenwart, der am 18. Mai 1825 zu Eilenburg (Prov. Sachsen) geboren wurde. Er erlernte seine Kunst 1839 bis 1844 in der Werkstätte des Orgelbauers L. Weineck daselbst, und als dieser 1845 nach Baireuth übersiedelte, folgte er ihm als Gehülfe dorthin. Als solcher arbeitete er dann noch 1846 bei Mende in Leipzig, 1848—1850 in Wien (bei Fr. Uhlmann) und München (bei M. März), 1851 bei Walcker in Ludwigsburg und bei Schlimbach in Speier. 1852 kehrte er nach Eilenburg heim und gründete dort ein eigenes Geschäft, in dem bis heute im ganzen 83 neue Kirchenorgeln jeder Größe (von 5—45 kl. Stn.) gebaut und eine Anzahl Reparaturen und Erneuerungen solcher ausgeführt wurden. Anfangs arbeitete G. nach Walckerschen Principien und führte in Norddeutschland die ersten Kegelladen[1]) aus, auch brachte er dort seit 1854 den akustischen Violon 16′ und 32′ zuerst zur Anwendung; später mußte er sich der norddeutschen Bauweise anbequemen (Schleifladen; keinen Spieltisch). Von seinen Werken sind als die bedeutenderen hier zu nennen:

1. Die Orgel der Stadtkirche zu Schmiedeberg. 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1855. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Schkölen. 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1857. — 3. Die Orgel der Stadtkirche zu Freiburg. 25 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1861. — 4. Die Orgel der Stadtkirche zu Torgau. 45 kl.

[1]) Vgl. darüber Neue Zeitschr. für Musik. 1854. Nr. vom 9. Juni. S. 254. — Urania 1855. Nr. 12. S. 181. Jahrg. 1856. S. 110. u. S. 151.

Stn. 3 Man. Ped. 1872. — 5. Die Orgel der Stadtkirche zu Thum (Erzgeb.) 30 kl. Stn. 2 Man. Ped. 1877. — 6. Die Orgel der Stadtkirche zu Sorau (Umbau). 45 kl. Stn. 3 Man. Ped. 1880.

Geist und Seele sind verwirret, Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis „wahrscheinlich 12. August 1731" von Johann Seb. Bach, in der er zwei Sätze eines Instrumentalkonzerts als einleitende Sinfonien und obligate Orgel verwendet, der er aber keinen Schlußchoral beigegeben hat. Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 35. Vgl. Spitta, Bach II. S. 278 ff.

Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht, mein Leben, Kantate zum Trinitatisfest, 8. Juni 1732, von Seb. Bach, in der er statt eines madrigalischen Textes das Trinitatislied des Dr. Johann Olearius, aus dessen „Geistlicher Singekunst." Leipzig 1671. S. 893, verwendete. Vgl. Spitta, Bach II. S. 286.

Gelobet seist du Jesu Christ, Choral, der nach Weise und Text aus dem vorreformatorischen deutschen geistlichen Volksgesang des 15. Jahrhunderts stammt. In der Schweriner K.-O. von 1519 (Ordinarium inclitae ecclesiae Swerinensis) heißt es beim Officium in die Nativitatis: Cantores inchoabunt „Grates nunc omnes" tribus vicibus. Hunc usum chorus flexis genibus persequitur et interim celebrans sacramentum, populo ad adorandum ostendit: Populus vero canticum vulgare: „Ghelauet systu Jesu christ," tribus vicibus subjungit."[1]) Es war also unser Lied, neben „Christ ist erstanden" und „Nun bitten wir den heiligen Geist," einer der drei Gesänge zu den drei höchsten Festen der Christenheit, die in der deutschen Kirche frühe schon vom Volke deutsch gesungen wurden und denen der Klerus notgedrungen Aufnahme in die ausschließlich lateinische Liturgie gestatten mußte. Doch war nur die erste Strophe mit der Melodie im Volksmunde, wie dies G. Witzel, Psaltes eccles. Mainz 1550. Fol. 55. bezeugt, wenn er sagt: „Sonderlich wird an diesem sehr großen Fest (Weihnachten), der kurtze Sequentz gesungen, Grates genant, vnd darauff vnsere Alten sungen:
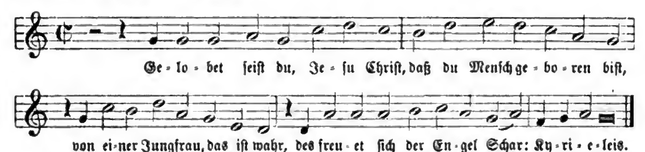
Gelobet seystu, Jhesu Christ,
das du Mensch geboren bist
von einer Jungfrawen, das ist war,
des frewet sich aller Engel schar.
Kyrie eleeson."[2])

---

[1]) Vgl. Rambach, Über Luthers Verdienst ꝛc. Hamb. 1813. S. 123 nach G. J. Marks Erklärung des in Schwerin gepflanzten Gottesdienstes. Schwerin 1765. S. 13. Wackernagel, K.-L. II. Nr. 910. Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. des K.-L. 1832. S. 118. 119. Böhme, Altdeutsches Liederb. 1877. S. 617. Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 174—176. Nr. 22.

[2]) Vgl. Kehrein, Katholische Kirchenlieder ꝛc. Würzburg 1859. I. S. 20. Böhme, a. a. O. Wackernagel, Luthers geistliche Lieder 1848. S. 141. Koch-Lauxmann, Gesch. des K.-L. VIII. S. 18 u. 19.

Für den Gebrauch in der evangelischen Kirche dichtete sodann Luther 6 weitere Strophen frei hinzu, für den der katholischen Kirche ebenso Michael Vehe.[1]) Melodie und Lied in der Gestalt, wie sie solche von Luther erhalten hatten, erschienen im evangelischen Kirchengesang zuerst auf einem fliegenden Blatt kl. Fol. Wittenb. 1524,[2]) als „Ain Deütsch hymnus oder lobsang auff Weyhenacht," so „daß sie wohl mögen auf Weihnachten 1523 verbreitet worden sein." Die ersten evangelischen Gesangbücher sodann, die Lied und Weise enthalten, sind: das Erfurter Enchiridion 1524. Nr. 8, Johann Walthers Geystliches gesangk Buchleyn. Wittenberg 1525. Nr. XXII, das Joseph Klugsche G.-B. (1529) 1535. Bl. IIIa, Ausg. von 1543. Bl. VIIIa, das Val. Schumannsche G.-B. 1539 und das Val. Babstsche G.-B. 1545. I. Nr. 3. Die Melodie heißt bei Schumann:



Seb. Bach hat das Lied und seine Melodie in einer trefflichen Choral-kantate zum ersten Christfeiertag behandelt; die Kantate wurde wahrscheinlich 1735 oder 1736 komponiert (vgl. Spitta, Bach II. S. 836) und gehört zu den wenigen, in denen im Schlußchoral (mit Strophe 7 „Das hast du alles uns gethan") die Instrumente etwas Selbständigeres auszuführen haben, während sie sich sonst dem Gange der Singstimmen einfach anschließen. Gedruckt ist diese Kantate in der Ausgabe der Bach-Ges. Jahrg. XXII. Nr. 91. Auch im Weihnachtsoratorium hat Bach unsern Choral mit der fünften Strophe „Er ist auf Erden kommen arm" in der sinnigsten Weise verwendet. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 348. 350 und 302 ff. Spitta, Bach II. S. 414.

Gemischte Stimmen in der Orgel, vgl. den Art. „Mixtur", — im Gesang die Vereinigung von Männer- und Frauenstimmen oder der vier Hauptarten der menschlichen Singstimme: Sopran, Alt, Tenor und Baß im Solo- wie im Chorgesang. Gemischter Chor im Gegensatz zum Männer- und Frauenchor heißt derjenige Chor, in welchem die genannten vier Stimmgattungen als Chorstimmen zusammenwirken. Vgl. den Art. „Chor, Chorgesang."

---

[1]) Vgl. Vehes G.-B. 1537. Fol. 29 und Leisentrit, Geistliche Lieder vnd Psalmen 2c. Buddissin 1567. I. Fol. 18 Leisentrit hat aber auch Luthers Strophen aufgenommen und die Veheschen zwischen dieselben eingeschoben, vgl. Koch, K.-L. VIII. S. 19.

[2]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. des deutschen K.-L. 1855. S. 57. nach dessen Meinung der Druckort wohl Nürnberg ist.
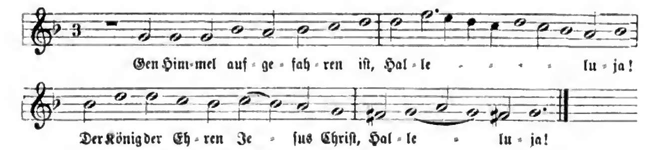
Gemshorn, ein schon seit alter Zeit allgemein gebräuchliches Orgelregister aus der Familie der Labialstimmen, unter denen es, weil seine aus Zinn gearbeiteten Pfeifenkörper sich nach der Mündung hin um ¼ bis über die Hälfte des Durchmessers der Kernweite verjüngen, zu den sogenannten Halbgedackten gehört, als deren eigentlichen Repräsentanten es Mich. Prätorius angesehen wissen will, wenn er Synt. mus. II. S. 133 sagt: „Dies ist nun die ander Art der offenen Pfeiffen, welche, weil sie unten ziemlich weit und oben zugespitzet, und also mehr, als halb zugedäckert seyn, viel ein andere Resonanz als Principalmensuren Art an und in sich haben. Und werden dieselben darumb, daß sie an der Proportz und Resonantz als ein Horn klingen, billich Gemßhorn genennet:[1]) Und sind deroselben Art unterscheidlich, als Gemßhorn, Blockfloit, Spitzfloit, Flachfloit, Dulcian und dergleichen." Der Toncharakter des Gemshorns soll hornartig und zugleich weich und etwas gambenartig streichend sein;[2]) es erhält daher eine weite Mensur — 7½ am Kern, gegen Normalprinzipal 7 mensuriert z. B. Ladegast, Domorgel Schwerin — und engen Aufschnitt. Die Stimme wird zwar noch in allen den Größen gebaut, die schon Prätorius folgendermaßen aufführt: „Groß-Gemshorn 16', Äqual-Gemshorn 8', Oktav-Gemshorn 4', Klein-Oktav-Gemshorn 2'," ferner „Groß Gemshorn-Quinte 6', Gemshorn-Quinte 3'" — doch ist sie jetzt mit 8' und 4' bei weitem am gewöhnlichsten, und werden 16' und 2' mit Recht fast nicht mehr verwendet, weil sie in diesen Tongrößen kaum noch ihren Toncharakter zu wahren vermag. Als Quinte — Gemshornquinte, auch nur Gemsquinte — zu 5⅓' und 2⅔' wird diese Stimme mit gleicher Mensur, wie die Grundstimme disponiert: mit engerer Mensur, mit der man sie früher auch Lieblich Gemshorn-Quinte nannte, nähert sie sich einer andern Quintenstimme, dem Nasat oder Nasard (vgl. den Art.).

Gen Himmel aufgefahren ist, Choral. Das Lied, eine Übersetzung des alten Himmelfahrtshymnus „Coelos ascendit hodie" bei Daniel, Thesaurus I. S. 343, aus dem 15. Jahrhundert, die öfters irrtümlich Melchior Franck zugeschrieben wurde, erscheint im evangelischen Kirchengesang mit drei Melodien, von denen die älteste auf Motiven des alten Hymnus beruhende bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1607. (vgl. Erk und Fielitz, Vierst. Choralsätze I. Nr. 106 und v. Tucher, Schatz II. Nr. 26) und bei Melchior Vulpius, „Ein schön geistlich Gesangbuch." Jena 1609. S. 186 heißt:
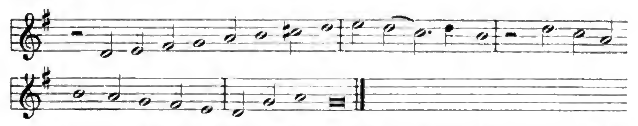
---

[1]) Damit hat der alte Prätorius jedenfalls eine einfachere Andeutung zur Herleitung des Namens dieser Stimme gegeben, als die gesuchte bei Mendel, Mus. Lex. IV. S. 179. Das Natürlichste aber wird sein, das Wort eines alten Musikschriftstellers (des Elias Salomonis. Ende des 13. Jahrh. — bei Gelegenheit des Gamma) hier zu verwenden und zu sagen: diese Stimme erhielt den Namen Gemshorn, quia ita placuit primis inventoribus.

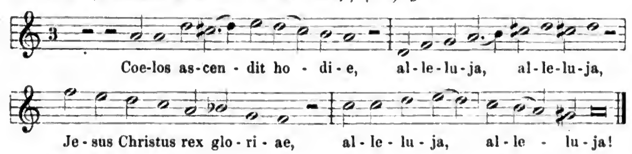
[2]) Bei Schilling, Univ.-Lex. der Tonk. III. S. 182, wird dem Ton des Gemshorn sogar noch zugemutet „Sehnsucht erregend" und mit Bordun 16' vereint „Andacht erregend" zu sein.



Die zweite Melodie von Melch. Franck steht in seinen Cantica sacra I. 1628. S. 78, ging von da in das Cant. sacr. Goth. 1651. I. S. 320 über und findet sich auch bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 140 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 304 S. 190); sie heißt bei Erk und Fielitz a. a. O. Nr. 107 und bei v. Tucher a. a. O. Nr. 27:



Eine dritte Melodie endlich erscheint erstmals bei Corner 1631 (vgl. Meister I. Nr. 245. S. 428) als „Ein altes Lobgesang von Christi Himmelfahrt" und in „Dreßdenisch Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder." Dresden 1656. Nr. 192. (Dresdner G.-B. 1678. S. 488); sie heißt:



Gerber, Heinrich Nikolaus, ein tüchtiger Organist und fleißiger Orgelkomponist der Bachschen Schule, war am 6. September 1702 zu Wenigen-Ehrich im Schwarzburgischen geboren. Er besuchte zuerst das Gymnasium zu Mühlhausen, wo er von dem genialen aber in Trunksucht verkommenen Joh. Friedrich Bach (vgl. den Art.) bedeutende musikalische Anregung erhielt; 1721 kam er auf das Gymnasium zu Sondershausen, von dem er 1724 auf die Universität Leipzig überging, um Jurisprudenz zu studieren. Aber auch seine musikalischen Studien setzte er in Leipzig aufs eifrigste fort und wurde hier ein begeisterter Schüler Joh. Seb. Bachs, der ihn als „Landsmann" besonders freundlich aufnahm. Nachdem er 1727 seine Studien absolviert hatte, wurde er 1728 Organist zu Geringen und 1731 Hoforganist zu Sondershausen und hier hat er dann als ebenso bescheidener, wie tüchtiger Künstler mehr als vierzig Jahre gewirkt und seinem großen Lehrer, den er 1737 nochmals besuchte, alle Ehre gemacht. Er starb am 6. August 1775. —
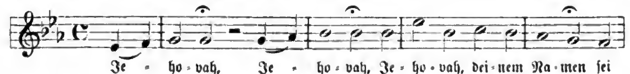
Seine im großen Stile seines Meisters, aber freilich nicht mit dessen Kraft der Erfindung geschriebenen zahlreichen Orgelwerke sind sämtlich Mskr. geblieben. Sie bestanden in 12 Trios, 6 Sonaten, 6 Inventionen, 9 Konzerten, 110 Choralbearbeitungen, 6 Präludien und Fugen und einem Choralbuch mit bezifferten Bässen. 1739.[1])

Sein Sohn, Schüler und Nachfolger als Organist und Hofsekretär zu Sondershausen war Ernst Ludwig Gerber, der treufleißige Lexikograph, dessen beide Tonkünstler-Lexika (Altes Lex. 1790. 2 Bde. Neues Lex. 1810—1814. 4 Bde.) wichtige Quellenwerke sind, denen alle ähnlichen neueren Werke folgen und denen auch unser Buch vielfach verpflichtet ist. Er war am 29. September 1746 zu Sondershausen geboren, studierte von 1765 an auf der Universität zu Leipzig, wurde 1775 Nachfolger seines Vaters und starb am 30. Juli 1819.

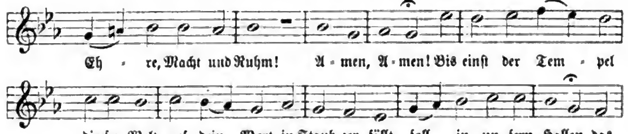
Gerhardt, Friedrich, ein namhafter Orgelbauer der Gegenwart, ist am 1. November 1828 zu Kölleda in Thüringen geboren und erlernte seine Kunst von 1841 an in der Werkstätte des Orgelbauers E. S. Hesse zu Dachwig bei Erfurt. Zu seiner weitern Ausbildung arbeitete er später bei Kreutzbach in Borna, Buchholz in Berlin, Sonreck in Köln u. a. deutschen Meistern und besuchte auch bedeutende Werkstätten in Belgien, Österreich u. s. w. 1853 errichtete er sein eigenes Geschäft zu Kölleda, woselbst er 10 Jahre baute, bis er 1863 nach Merseburg übersiedelte, wo er sich seitdem durch künstlerische und geschäftliche Tüchtigkeit einen schönen Ruf erworben hat. Von den 46 neuen Orgelwerken, die dieser Meister bis heute gebaut hat, sind als die bedeutendsten zu nennen:

1. Die Orgel der Neumarktskirche zu Merseburg, 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 2. Die Orgel der Imanuelskirche zu St. Louis im Staat Missouri, Nordamerika, 30 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. 1869. — 3. Die Orgel der Stadtkirche zu Merseburg, 46 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. 1876. — 4. Die Orgel der Stadtkirche zu Kölleda, 36 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. 1877. — 5. Die Orgel im Dom zu Naumburg, 43 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. 1878. — 6. Die Orgel der Stadtkirche zu Tennstädt, 34 kl. Stn. 3 Man. Ped. 1880. — 7. Die Orgel der Wiesenkirche zu Soest in Westfalen, 33 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. 1881. —

Gerold, Johann Karl, war 1745 zu Straßburg geboren und daselbst zum Geistlichen gebildet worden. Als solcher war er an verschiedenen Orten des Elsaß thätig: 1775 als Diakonus zu Rappoltsweiler, 1782 als Pfarrer zu Boßheim und 1810 als Pfarrer zu Kolbsheim bei Straßburg. Hier starb er 1822. — Er erfand um 1800 die folgende Melodie zu Pfeffels Lied: „Jehova deinem Namen:



[1]) Dieses Ch.-B. ist in einer Handschrift von 1745 im Besitze Philipp Spittas in Berlin. Vgl. dessen Bach II. S. 343. Anm. 55.





Dieselbe erschien zuerst im Straßb. Ch.=B. 1809 und hat sich neben der späteren Weise von Just. Heinr. Knecht im süddeutschen Kirchengesang erhalten; sie findet sich noch jetzt z. B. im Drei Kant. G.=B. Nr. 43. S. 82—83, im Ch.=B. der evang. Gemeinden Frankreichs. Straßb. 1851. S. 30, im Pfälz. G.=B. 1859. Nr. 20. S. 13. 14, im Basler G.=B. 1854. Nr. 9. S. 10. u. s. w.

Gesichtspfeifen in der Orgel, vgl. den Art. „Prospekt, Prospektpfeifen."

Gesius (Gese, Göß), Bartholomäus, ein bedeutender Kirchentonsetzer, war um 1560 zu Müncheberg bei Frankfurt a. O. geboren und studierte, gleich seinem jüngeren Bruder Jakob G. (geb. 1563, gest. 1626 als Pfarrer in seiner Vaterstadt), anfangs Theologie zu Frankfurt, wurde aber dann Musiker und bethätigte sich als solcher zunächst im Dienst des Hans Georg von Schönaich, dann eine Zeitlang zu Wittenberg, bis er sich um 1590 dauernd zu Frankfurt a. O. niederließ. Als Kantor daselbst wird er 1595 in einem Epithalamium von Bartholomäus Ringwaldt zuerst erwähnt und 1614 wurde Stephan Höpner sein Nachfolger in diesem Amte: er wird also 1613 oder 1614 wahrscheinlich an einer die Stadt damals heimsuchenden Epidemie gestorben sein.[1]) — G. als Kirchentonsetzer ist zunächst durch die Choralarbeiten seiner beiden Kantionale von Bedeutung. In denselben behandelt er die damals gebräuchlichen Choralmelodien in vier= und fünfstimmigen Tonsätzen von einfach kontrapunktischer Arbeit mit der Melodie in der Oberstimme. Dabei vermag er freilich — wie v. Winterfeld mit Beispielen belegt hat — den strengeren Forderungen korrekter und fließender Stimmenführung nicht immer Genüge zu leisten; dagegen wünscht er für diese Tonsätze eine eigentümliche Vortragsweise, wenn er in der Vorrede sagt: „sie sind aber bei der christlichen Gemein sonderlich angenehm, auch lieblich und nützlich anzuhören, wenn sie alternatim in choro und organo gebraucht werden, also, daß ein Knab mit lieblicher, reiner Stimm einen Vers in

[1]) Obwohl schon Walter, Mus. Lex. 1732 bemerkt hatte, daß des G Cant nupt. von 1614, „nach seinem Tode" erschienen seien, und Gerber, N. Lex. II. S. 312, ihm folgend 1613 als Todesjahr annahm, so wurde doch neuerdings infolge einer irrtümlichen Angabe v. Winterfelds, Ev. K.=G. II S. X., der 1. Jan. 1657 als Zeit seines Ablebens angenommen, so bei Fétis, Biogr. univ. III. S. 468, bei Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. Berlin 1870. S. 99 u. a.

organo mitsinge, darauf den andern Vers der Chorus musicus und also jedermann neben dem concentu auch die verständliche Wort in gebräuchlicher und gewöhnlicher Melodey hören und mitsingen kann 2c." — Damit räumte er nicht nur dem Chore ein überwiegendes Recht ein,[1]) sondern er half damit auch der neuen Form des kirchlichen Tonsatzes den Weg bahnen. — Auch in seinen beiden Passionsmusiken bleibt er nicht bei der alten im Kollektenton recitierenden Weise stehen, sondern sucht dieselbe dadurch mit der motettenartig-figuralen Weise zu verbinden, daß er nur die Erzählung des Evangelisten im Choralton recitieren läßt, während er die Reden der einzelnen Personen mehrstimmig und zwar die Christi vierstimmig, die des Petrus und Pilatus dreistimmig, die der Magd und der Knechte zweistimmig setzt und sie damit sowohl von der Recitation des übrigen Textes abhebt, als auch den fünfstimmigen turbae, wie dem Eingangs- und Schlußchor entgegenstellt. Er folgte hierin als einer der ersten unter den Tonsetzern der evangelischen Kirche dem Vorgange des Orlandus Lassus,[2]) den er auch in andern seiner Werke zum Vorbild genommen hatte. — Von G.s Werken sind hier aufzuführen:

1. „Geistliche deutsche Lieder D. Mart. Lutheri Vnd anderer frommen Christen, welche durchs gantze Jahr in der Christlichen Kirche zu singen gebreuchlich, mit vier vnd fünff Stimmen nach gewonlicher Choralmelodien richtig vnd lieblich gesetzet durch Bartholomaeum Gesium Francofurtensium ad Oderam Cantorem. 1601. Mit einem nützlichen Register, wie sie auff jedes Fest vnd Sontagen durchs gantze Jahr zu singen. Cum Gratia et Privilegio. In verlegung Johan Hartmanns Buchhendler zu Franckfurt an der Oder" 4°. Als Fortsetzung dieses Kantionals folgte: „Ein ander new Opus Geistlicher deutscher Lieder D. Mart. Lutheri; Nicolai Hermani vnd anderer frommen Christen abgetheilt in zwo Theile, in welchem Im ersten Theil, die auff alle hohe fest, vnd alle Sontage, Apostel vnd ander Feiertage, durchs gantze Jahr: Im andern Theil, die von den fürnembsten Hauptartickeln Christlicher Lehre. In Kirchen bei der Gemeine Gottes, vnd sonsten Christlichen Haußvätern in Heusern zu singen ganz bequem, vnd in allerley Noth vnd Kreutze sehr tröstlichen vnd nützlichen. Mit vier vnd fünff Stimmen schlecht Contrapunktsweise nach bekandten gewöhnlichen Kirch Melodien gesetzet, durch Bartholomaeum Gesium Francofurtensium ad Oderam Cantorem. Das erste Theil. Cum Privilegio. In verlegung Johan Hartmanns, vnd bey seinem Sohn Friedrichen in Franckfurt an der Oder gedruckt. Anno 1605." 4°.

„Das ander Theil des andern newen Operis Geistlicher deutscher Lieder 2c." 1605. 4°. — Alle drei Teile enthalten im ganzen 355 Lieder mit 217 Tonsätzen.[3]) Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 359. v. Tucher, Schatz II. S. 326. 328.

[1]) Vgl. Filitz, Reform des evang. Gemeindegesangs. Euterpe 1880. S. 22. Ob deswegen Teschner, Eckards Geistl. Lieder. Neue Ausg. Leipz. 1860. Vorr. S. VI., mit Grund von der „Tendenzkomposition des Barth. Gesius" sprechen kann, oder nicht, mag dahingestellt bleiben.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 312; Schwarze, Allg. deutsche Biogr IX. S. 93. 94.

[3]) Von diesen Tonsätzen sind eine größere Anzahl neu gedruckt; bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 22. 91. 105. 139. 196. 232. 312. 376, bei Schöberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 4. 26. 28.

2. Concentus ecclesiasticus quatuor vocum. Frankf. a. O. 1607. 4 Stimmbücher. 12°. — 3. Historia der Passion, wie sie uns der Evangelist Johannes beschrieben, mit 2, 3, 4, vnd 5 Stimmen. Wittenberg 1588. Fol.[1]) 4. Passion nach dem Evangelium Matthäi. 1613. — Weitere Werke verzeichnet Gerber, N. Lex. II. S. 311 bis 312 und nach ihm Fétis, Biogr. des mus. III. S. 468—469.

Gibbons, Orlando, einer der bedeutendsten englischen Kirchenkomponisten des 17. Jahrhunderts, dessen Anthems in der einfach-feierlichen Größe ihrer Conception und der Feinheit ihrer Harmonie als Muster der Gattung gelten und dem Komponisten den Ehrennamen des „englischen Palestrina" eingebracht haben. Er war im Jahr 1583 zu Cambridge geboren und erhielt daselst wahrscheinlich auch seine musikalische Ausbildung. Bereits am 21. März 1604 wurde er Organist der königlichen Kapelle und machte sich rasch einen Ruf als Komponist, so daß ihm im Mai 1622 die Universität Oxford die musikalische Doktorwürde verlieh. 1623 kam er als Organist an die Westmünster-Abtei, und 1625 wurde er zur Hochzeit Karls I. nach Canterbury berufen, um bei dieser Gelegenheit einige seiner Musikwerke aufzuführen. Während dieses Aufenthalts in Canterbury jedoch erkrankte er an den Wasserpocken und starb am 5. Juni 1625.[2]) Seine Kirchenwerke, unter denen ein sechsstimmiges „Hosanna" in England am berühmtesten ist, sind sämtlich, sowohl in Einzelausgaben als in Sammlungen, neu gedruckt, und zwar:

1. in Boyces Collection of Cathedral Music. 1. Ausg. 3 Bde. 1760—1778. 2. Ausg. von John Ashley 1788. Neue Ausg. von Vincent Novello mit Orgelbegleitung. 3 Bde. London, o. J., Novello, Ewer and Co. Hier 1 Service in Fdur und 5 „Full Anthems" von Gibbons. — 2. in Gibbons' Sacred Compositions (not contained in Boyces Collection), from the original MSS. and Part Books; together with a transposed organpart to some of his published works. Edited by the Rev. Sir Frederick A Gore Ouseley. London, o. J., Novello, Ewer and Co. 1 Bd. Fol. Hier 35 Stücke. — 3. 10 Stücke in Einzelausgabe. Ebendas.
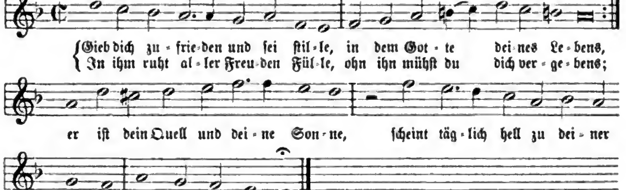
---

99. 102. 104. 108. 109. 119. II. Nr. 11. 13. 20. 26. 30. 33. 94. 114. 116. 145. 147. 149. 151. 160. 174. 224. 257. 324. 325. 337. 345. 356. 402. III. Nr. 84. 101. 109. 133. 134. 169. 185. 188. 190. 196. 199. 201. 207. 208. 209. 250. 277. 283. 285. 290. 294. 302. 308. 310. 311. 337. 343. 358. 368. 380.

[1]) Die Passion nach Johannes ist neu herausgegeben von Commer, Musica sacra. Bd. VI. S. 88 ff., und abgedruckt bei Schöberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chorges. II S. 412—434.

[2]) Ein Portrait von G. findet man bei Hawkins, History of Music. 1776. Vol. IV. S. 34. Auch seine beiden älteren Brüder: Edward Gibbons (geb. 1570, gest. in hohem Alter nach 1650) und Ellis Gibbons, waren Organisten und Komponisten von Kirchenmusik; ebenso sein Sohn, Christopher Gibbons, geb. 1615, 1640 Organist der Kathedrale zu Winchester, 1660 Organist der Königl. Kapelle und der Westminster-Abtei, gest. 20. Oktober 1676. Doch soll sich letzterer mehr als Orgelspieler denn als Komponist ausgezeichnet haben.

Gieb dich zufrieden und sei stille. Dieses Lied Paul Gerhardts hatte schon von Joh. Georg Ebeling in seiner Gesamtausgabe der Gerhardtschen Lieder 1666. Nr. 11 eine treffliche Melodie erhalten,[1]) die sich noch bei König, Harm. Liedersch. 1738 findet, aber nicht in den Kirchengebrauch gekommen ist. — Die jetzt noch gebräuchliche erscheint zuerst im Lüneburger G.-B. 1686 (ebenso 2. Ausg. 1694). Nr. 1052. S. 626, aber ohne Bezeichnung eines Komponisten; dagegen ist in Praxis piet. mel. Ed. XXIV. Berl. 1690. Nr. 780. S. 1060 am Ende des Tenors und Basses derselben die Namenschiffre Jakob Hintzes (vgl. den Art.), „J. H." unterzeichnet. Ob Hintze deswegen als Erfinder derselben zu betrachten sei, wie fast allgemein angenommen wird, bleibt doch zweifelhaft.[2]) Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 110. — Diese Melodie heißt in ihrer Urgestalt:



Weitere Melodien zu diesem Liede sind noch: eine dritte bei Layriz, Kern II. Nr. 192. D-moll nach Joh. Seb. Bach um 1730, die Layriz geneigt ist Bach als Erfinder zuzuschreiben; eine vierte, aus dem 18. Jahrh. stammend und von C. F. Becker 1852 mit einem Tonsatz versehen, fand Aufnahme im Gütersloher Haus-Ch.-B., sowie im Drei Kant. G.-B. Nr. 215 (Szadrowsky, Ch.-B. dazu. S. 113) und eine fünfte aus Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 473, (wahrscheinlich von Kocher komponiert) bringen Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 348. S. 298.

Gibel (Gibelius),[3]) Otto, nach Matthesons Urteil ein „grundgelehrter" Musik-

---

[1]) Vgl. dieselbe bei Schöberlein-Riegel, Schatz des Chor- und Gemeinde-Ges. III. Nr. 239. S. 579.

[2]) v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. 69. III. 131, folgte mit dieser Annahme Langbecker, Leben und Lieder Paulus Gerhardts. Berl. 1841. Notenbeil. Tafel 2 und seitdem ist dieselbe fast allgemein geworden. Vgl. Erk, Ch.-B. S. 72. Nr. 89. Jakob u. Richter. I. Nr. 347. S. 297. Fischer, K.-L. Lexikon. I. S. 212 („Die Mel. ist von dem Berliner Tonkünstler Jakob Hintze") u. a. — Allein da unter den Stimmen von „Alle Menschen müssen sterben" (vgl. den Art.) dieselbe Chiffre „J. H." steht und ihn dort alle nur als Harmonisten gelten lassen wollen, so ist nicht recht erfindlich, warum er hier auch Erfinder der Melodie sein soll.

[3]) Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. Suppl. Bd. 1883. S. 136 hat irrtümlich „Otto Gribel", während ihn dasselbe Werk Bd. IV. S. 242 unter seinem richtigen Namen aufführt.

schriftsteller seiner Zeit. Er war 1612 zu Borg auf der Insel Femern als der Sohn eines Geistlichen geboren und kam 1631, gleichzeitig mit dem „weitberühmten" Kantor Heinrich Grimm (vgl. den Art.), nach Braunschweig, wo dieser sein Lehrer wurde und ihn „in den Lehrsätzen der theoretischen und praktischen Musik bestermaßen angeführet" hat.[1]) Erst 22 Jahre alt wurde G. 1634 Kantor zu Stadthagen im Schauenburgischen und 1642 kam er nach Minden, wo er zunächst Subrektor der dortigen Schule, nach des Kantors Scheffer Tode aber Musikdirektor und Kantor wurde. Dies Amt verwaltete er 40 Jahre lang bis an seinen Tod 1680. Seine Schriften[2]) beschäftigen sich mit Musiktheorie, Solmisation, „Propositiones mathematico-musicae" u. dgl.; außerdem ist noch ein geistliches Gesangswerk von ihm bekannt:

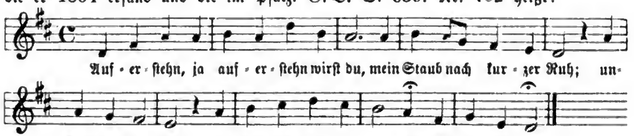
„Geistliche Harmonien von 1—5 Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten. Erster Theil. Hamburg 1671." 4°.

Gießlade, nennen die Orgelbauer eine Lade von der Form einer länglichviereckigen Kiste mit niedrigen Seitenwänden, in der sie die Platten zu den Metallpfeifen gießen; diese werden dann gehobelt, zu Cylindern geformt und an der Naht verlötet.

Glaser, Friedrich Balthasar, wurde im Dezember 1761 als der Sohn eines Schulmeisters zu Kusel in der Pfalz geboren und widmete sich ebenfalls dem Lehrerberuf. Er wurde 1782 Lehrer und Organist der evangelischen Gemeinde zu Zweibrücken und 1792 zugleich Kantor am Gymnasium daselbst. Als solcher starb er am 21. April 1805. — Von ihm befindet sich im Pfälz. Ch.-B. 1859 eine Melodie zu

„Auferstehn, ja auferstehn wirst du,"

die er 1804 erfand und die im Pfälz. G.-B. S. 639. Nr. 7?2 heißt:



Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, Kantate von Sebastian Bach zum Sonntag Sexagesimä 19. Februar 1713 oder 4. Februar 1714 von der Kraft des göttlichen Worts nach Jes. 55, 10. 11. Mit einer ciaconnenartigen Einleitungssinfonie und dem Schlußchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" zu Strophe 8 („Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund") dieses Liedes. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. II. Nr. 18. Vgl. Spitta, Bach I. S. 486—495.

---

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 90. Gerber, N. Lex. II. S. 322—324.

[2]) Verzeichnet bei Walther, Musik. Lex. 1732. s. v. „Gibelius"; Mitzler, Musik Bibl. 1736. Bd. I. Tl. 3. S. 16 ff. Printz, Histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst 1690. Kap. XII. S. 145. Corn. à Beughem, Biblioth. Math. S. 325.

Glocken (campanae, nolae, cloccae)[1]) stehen im Kreise der musikalischen Instrumente überhaupt und in dem der kirchenmusikalischen im besondern an der äußersten Grenze, an der nur dann noch von solchen gesprochen werden kann, wenn man deren Begriff im weitesten Sinne, als Bezeichnung „Klang erzeugender Körper" nimmt. Der Glockenklang, dem zwar weder ein gewisser Rhythmus in Schlag und Rückschlag, noch eine gewisse Harmonie im Mitklingen der Aliquoten abgeht, ist trotzdem ein durchaus elementarer, und es beruht seine tiefpoetische Wirkung auf das menschliche Gemüt eben auf dieser Eigenschaft. Glocken sind daher den christlichen Völkern von jeher teuer und wert gewesen und von denselben frühe schon nicht nur in innige Verbindung mit verschiedenen kirchlichen Handlungen gebracht, sondern auch als Objekte des Aberglaubens, der Sage und Dichtung verwendet worden.[2]) Ihr Gebrauch ist seit lange im kirchlichen (Bet-, Fest-, Sonntags-, Predigt-, Gottesdienst-, Kinderlehr-, Hochzeits-, Todten-, Meß-, Vesperglocke) und bürgerlichen (Zeit-, Stunden-, Schlag-, Sturm-, Feuer-, Wetter-, Armensünder-, Gerichts-, Feierabend-glocke) Leben ein ganz allgemeiner geworden. — Das Altertum kannte nur kleine Schellen (tintinabula) als Lärminstrumente, und bei den Juden und den ersten Christen kündigten Trompetensignale, oder Ausrufer die Stunden des Gebets und des Gottesdienstes an.[3]) Erst vom 6. Jahrhundert an kamen in den Benediktinerklöstern Glocken auf und es wird daher die Erfindung der Glockengießerei übereinstimmend den Mönchen zugeschrieben. Im 9. Jahrhundert schenkte der Doge Orso I. zu Venedig dem Kaiser Basilius 12 große Bronzeglocken für die Sophienkirche in Konstantinopel; damit kamen sie in die orientalische Kirche, in der sich ihre Verwendung, besonders in Rußland, bis zum Luxus steigerte, ein Luxus, dem auch andere Länder folgten.[4]) Vom 13. Jahrhundert an ging die Kunst der Glockengießerei an Innungen

---

[1]) Das deutsche Wort nach Grimm vom Althochdeutschen „diu clocha," Verbum „clochôn," „clochen" = schlagen, klopfen; latinisiert „clocca" (in den Briefen des heiligen Bonifacius im 8. Jahrh. zuerst vorkommend); französ. „cloche," provenzalisch „cloca," wallachisch „clopot;" „campanae" weist auf das erzreiche Kampanien, „nolae" auf die Tradition, der zufolge der Bischof Paulinus von Nola der Erfinder der Glocken ist.

[2]) In letzterer Hinsicht ist alles gesagt, wenn man Schillers unsterbliches „Lied von der Glocke" nennt; des weiteren erinnere man sich der schönen Legende von der Erfindung der Glocken durch den Bischof Paulinus von Nola, an Göthes „Wandelnde Glocke" 2c. Über den Aberglauben, der sich häufig an Glocken knüpft, vgl. man z. B. Musical Myths and Facts by Karl Engel. London. I. cap. 7: „Superstitions concerning bells."

[3]) Dagegen weiß man von den Chinesen, daß sie schon lange vor den abendländischen Völkern die Glocken kannten und große Geläute besaßen.

[4]) Rußland übertrifft an Größe und Zahl der Geläute zur Zeit jedes andere Land, und soll Moskau allein 1700 derselben, ein Turm, der „Jwan Weliki," 37 in vier Stockwerken aufgehängte Glocken haben. Auch in England zählte man 1850 50 Geläute von 10, 360 von 8, 500 von 6 und 250 von 4 Glocken. Spanien soll bis zu den neueren staatlichen Wirren ein Heer von 84108 Glocken im Metallwerte von 7½ Millionen Franken gehabt und ganze Schiffsladungen nach England geliefert haben.

über. Umherziehende Meister gossen am Orte der Aufstellung die Geläute; sie pflanzten ihre Kunst auf Kind und Kindeskinder fort, und es entstanden so „Glockengießergeschlechter," deren jedes diese Kunst als Geheimnis bewahrte.[1]) Die kirchliche Verwendung der Glocken, sowie der Aberglaube, daß dieselben dämonischen Einflüssen, wie man sich solche namentlich bei Gewittern (daher Wetterglocken) thätig dachte, wehren könnten, brachte auf den Gedanken, diese segenbringenden Kräfte dadurch zu erhöhen, daß man neue Glocken unter bestimmten kirchlichen Ceremonien von einem Bischof weihen ließ. Und da die Ceremonien bei solcher Glockenweihe im wesentlichen mit denen bei der Kindertaufe übereinstimmten, so ist erklärlich, wie beim Volke nicht nur der Name, sondern auch der Begriff einer Glockentaufe entstand, und daß die Gebräuche bei jener, insbesondere die Bestellung von Pathen und die Namengebung (um die einzelnen Glocken größerer Geläute unterscheiden zu können) auf diese übertragen wurden. Doch schaffte man in der Reformationszeit die Glockentaufe in protestantischen Ländern ab und ersetzte sie durch die Glockenpredigt. — Was die Form der Glocken anlangt, so hatten im allgemeinen die ältesten derselben mehr Höhe als Weite, daher die Gestalt einer Kuhschelle,[2]) eines Bienenkorbs, selbst eines Cylinders mit geraden Seitenlinien. Als später mehrere Glocken zu Geläuten zusammengestellt wurden, mußte es wünschenswert erscheinen, sie in verschiedener Größe und Klangfarbe und doch harmonisch zusammenstimmend zu haben, und diese gesteigerten Anforderungen verlangten Veränderungen und Verbessernngen der Form, aus denen endlich die jetzige allgemein angenommene Glockenform hervorging. Hinsichtlich des Materials, aus dem Glocken gemacht werden, gilt als feststehend, daß die Glocken des früheren Mittelalters aus Eisen geschmiedet, auch aus Bronzeblechplatten zusammengenietet waren, daß aber frühe auch schon Bronzeguß zur Verwendung kam.[3]) Das Glockengut (Glockenspeise, Erz), das gegenwärtig noch allgemein verwendet wird, ist Bronze, d. h. eine Legierung aus Kupfer und Zinn, hier und da unter Zusatz von etwas Zink und Blei, nach dem normalen Mischungsverhältnis von 3 (Kupfer) : 1 (Zinn), oder genauer von 22 : 7 oder 78 : 22, und wenn der Zusatz von Zink und Blei beigemischt wird, von 80 : 10

[1]) Über solche Geschlechter in Deutschland vgl. Otte, Glockenkunde, Leipz. 1858; in Belgien und Holland Grégoire, Histoire du Carillon 1868; in England Grove, Dict. I. S. 216 bis 220; Leipz. Illustr. Zeitg. 1852. Nr. 472.

[2]) Eine alte Glocke von dieser Form und aus drei mit kupfernen Nägeln zusammengenieteten Platten aus Bronzeblech bestehend, wird im Walrafianum zu Köln aufbewahrt; sie soll aus dem J. 613 stammen 8¾ : 13¾ Zoll ovale Weite und 15½ Zoll Höhe. Ihren Namen „Saufang" hat sie daher, daß sie in einer Straße Kölns von Schweinen aufgewühlt worden sein soll.

[3]) Beimischungen von Silber, von denen die Volkstradition bei einzelnen berühmten Glocken noch heute spricht, haben neuere gründliche Untersuchungen als Fabel erwiesen. Vgl. Archiv des hist. Vereins des Kantons Bern 1882. X. 3. Heft. S. 389. Daselbst wird auch noch einer merkwürdigen Zugabe zur Glockenspeise erwähnt, nämlich Reliquien des hl. Theodul, welche die Inschrift einer Glocke vom Jahr 1436 zu Twann, als in derselben enthalten angiebt.

: 6 : 4 oder von 80 : 11 : 6 : 3.[1]) In der genau normalen Legierung dieser Metalle, die in reinster Qualität zu nehmen sind, liegt, bei durchaus fehlerfreiem Gusse, einerseits, in den richtig bestimmten Form- und Größenverhältnissen andrerseits das Geheimnis der Herstellung einer guten Glocke, das die alten Glockengießer auf rein empirischem Wege fanden und in Schablonen für die gegebenen Töne der Skala auf ihre Nachkommen vererbten.[2]) Von einer guten Glocke aber ist zu verlangen, daß sie genau den gewünschten Ton und vollen (anhaltenden), reinen Klang habe. Der Glockenkörper ist als aus unzähligen, horizontal im Kreise liegenden Vibern (Saiten) zusammengesetzt anzusehen, von deren Länge und Spannung der Ton abhängig ist. Die Länge dieser Vibern aber ist nichts anderes als der Umfang der Glocke, ihre Spannung die Stärke der Legierung, und es ist daher mit einem gewissen Durchmesser und mit bestimmter Legierung ein verlangter Ton ziemlich genau zu erzielen. So erhält man beispielsweise mit einer Legierung von 78 : 22, einem untern Durchmesser von 31 par. Zoll und 7,17 Centner Gewicht nahezu den Ton c^2. Dabei ist dann noch zu beachten, daß auch der aus Schmiedeeisen hergestellte Klöppel oder Kallen hinsichtlich seines Gewichtes in genauem Verhältnis zum Gewicht der Glocke steht: er hat immer $^1/_{40}$ + 5 ℔ (2,5 Kgr.) des letzteren. Bei im Verhältnis zur Schwere des Klöppels zu dicker Glockenwandung vermöchte derselbe nicht alle Vibern in Schwingung zu versetzen, die der Außenseite würden nicht mitschwingen und auch die innern Schichten an schöner Vibrierung hindern; beim umgekehrten Verhältnis aber würde die Glocke den Ton nicht halten. Des weitern aber kommt nun noch in Betracht, daß eine Glocke nicht nur einen Ton angiebt, sondern daß ihr Klang immer aus mehreren Tönen zusammengesetzt ist: aus einem Grundton, der hervortreten muß, einem Baßton, der bei guten Glocken eine Oktave tiefer ist als der Grundton, und aus einer Anzahl Obertöne. Der Grundton nun wird durch das Anschlagen des Klöppels an den Schlagring und die hiedurch erregten Schwingungen der Vibern dieses dicksten Teiles der Glockenwandung hervorgebracht; der Baßton entsteht durch das Mitschwingen der längeren Vibern des weiteren untersten Teiles der Wandung, und die Obertöne endlich durch die Schwingungen der kürzer werdenden Vibern der sich verengernden Haube. Voll und rein wird aber der in dieser Weise zusammengesetzte Gesamtklang einer Glocke nur dann, wenn mit dem Grundtou die Terz und Quinte als Obertöne und die tiefere Oktav als Baßton mitklingen und als Aliquoten ihn verstärken;

[1]) Neuere Experimente mit Glocken aus Gußeisen, wie solche in Norddeutschland, auch in Wien gemacht wurden, vermochten nur einen starken, aber unsympathischen Klang zu erzielen; besser reussierten rheinische Gießereien zu Bochum (um 1850) mit Herstellung von Gußstahlglocken, die einen schönen Klang ergaben und billiger als Bronzeglocken kommen.

[2]) Einzelne mögen auch schon tiefer in die Gesetze ihrer Kunst eingedrungen sein: so z. B. der Glockengießer Hemony zu Zütphen im 17. Jahrh., wenn er von einer guten Glocke bestimmt verlangen konnte, sie müsse 3 Oktaven, 2 Quinten, eine große und eine kleine Terz angeben. Vgl. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen 1863. S. 125.

alle andern mitklingenden Töne sind vom Übel und machen, daß eine Glocke „heult." Bei manchen Glocken stimmt der Baßton nicht in der Oktave, was stets die Klangfülle und Schönheit des Grundtons beeinträchtigt; bei andern, namentlich großen Glocken, hört man statt der Terz eine stark bemerkliche Quart als Oberton, was von eigentümlicher, doch nicht unangenehmer Wirkung ist. Die große Glocke zu Erfurt (1477 gegossen) enthält nach Gleitz die Töne E e gis h e¹ gis¹ h¹ cis², die große Glocke der Peterskirche zu Zürich die Töne As as c¹ (ces¹) es¹ as¹ c² es² as², wobei bei ersterer das cis², bei letzterer das leise durchschimmernde ces¹ als melodische Elemente anzusehen sind.[1]) Die für Kirchengeläute geeigneten Glocken bewegen sich in ihren durch ihre Größenverhältnisse bedingten Grundtönen innert der Grenzen d—f²; die von d—fis sind außergewöhnlich groß, die von g—c¹ gehören zu den großen; über f² werden die Glocken zu klein, als daß sie noch einen kirchlich würdigen Ton geben können und schon es² e² f² sind nur noch in Verbindung mit größeren angemessen.[2]) Bei Glockenproben von neuen oder umgegossenen Kirchengeläuten war es bis jetzt Usus, nur die Reinheit des Grundtones zu prüfen. Man stellt sich unter die Glocke, giebt mit irgend einem Instrument (Flöte, Klarinette, Violine) diesen Ton laut an, und erklärt die Stimmung für richtig, wenn die Glocke denselben in leisem Nachhall rein zurückgiebt, während sie bei jeder, auch der kleinsten Differenz schweigt. Allein der andre Gesichtspunkt, daß jede Glocke auch harmonisch rein stimme, einen vollkommen konsonierenden Accord gebe, sollte nicht minder im Auge behalten werden. Denn nur dann, wenn jede einzelne Glocke in beiderlei Hinsicht vollständig in Ordnung ist, kann ein schönes Kirchengeläute zusammengestellt werden. Für diese Zusammenstellung sind nun allerdings zunächst äußerliche Rücksichten (Geld, Raum) maßgebend; innerhalb der durch diese gezogenen Grenzen aber sollten möglichst große Glocken angestrebt werden, weil sie, auch wenn sie nur in beschränkterer Anzahl erhältlich sind, ein kirchlich würdigeres Geläute geben, als eine größere Anzahl von Glocken kleineren Kalibers. Jedenfalls sind zu einem schönen Geläute mindestens drei Glocken nötig, damit ein vollständiger Dreiklang, und zwar ein Durdreiklang, der dem Molldreiklang in seiner Wirkung entschieden vorzuziehen ist, ermöglicht werde. Bei vier und mehr Glocken sodann ist es von schönster Wirkung, wenn durch eine derselben ein melodischer Ton (gewöhnlich eine Sext) dem Dreiklang zugebracht wird.[3]) Als

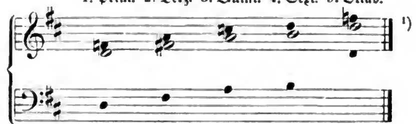
---

[1]) Vgl. Schweizerische Musikzeitg. 1883. S. 105 im Art. „Die Glocken auf der schweizerischen Landesausstellung" von G. Weber.

[2]) Als die größten Glocken gelten: der Czar Kolokol mit 198 000 kg Gewicht und 6,7 m Durchmesser; sie liegt als Ruine vor dem Kreml zu Moskau; die „Bolschoi" mit 70 000 kg ebenfalls in Moskau; die Glocke des Parlamentsgebäudes zu London, 16 800 kg schwer, und die der Kathedrale zu York mit 12 000 kg; die Glocke des Stephansturmes zu Wien, 20 000 kg schwer; die Kaiserglocke zu Köln, mit 3,25 m Höhe und 26 250 kg Gewicht; sie hat den alten Spruch der Glockenkunde: „unter allen deutschen Glocken ist die Landshuter die höchste, die Straßburger die schönste und die Wiener Glocke die größte" zu Schanden gemacht.

[3]) Auch Rich. Wagner verwendet im Parsifal ein Geläute mit einem melodischen Ton: e g a c¹.

Beispiel eines schön zusammengestellten Geläutes, das den Ddur-Accord mit der Sexte als melodischem Element in selten gehörter Reinheit darstellt, geben wir noch das aus 5 Glocken bestehende Geläute einer Kirche zu Aarau, das folgende Töne enthält:



Auch die Ausrüstung der Glocken: Krone (Beschläg), Joche und Lager sind für deren Konservierung von wesentlicher Bedeutung und finden trotzdem noch nicht immer die ihnen gebührende Aufmerksamkeit. Die Krone wird von den Glockengießereien meist noch so konstruiert, daß die Glocke mit großer Mühe nur einmal um 90° gekehrt werden kann, was der Haltbarkeit aber durchaus nicht zuträglich ist. Sobald nämlich der Kallen eine Reihe von Jahren immer an ein und derselben Wandstelle angeschlagen hat, bilden sich in ihnen immer größer werdende Vertiefungen, und endlich Sprünge. Wird dagegen eine symmetrisch gehaltene „sechsarmige" Konstruktion gewählt, so kann die Glocke sechsmal gedreht, also auch sechsmal länger gebraucht werden. Das erwähnte Geläute in Aarau zeigte auch eigentümlich erstellte Joche und Lager. Der Mechanismus der letzteren ist durch ein Gehäuse verschlossen und somit vor dem Verstauben geschützt, während die auf das äußerste Minimum reduzierte Reibung nur einen sehr geringen Kraftaufwand zum Läuten beansprucht und, da die Lager nie der Ölung bedürfen, auch das sonst übliche Verharzen derselben ausschließen. — Noch ist hier der Unterscheidung zwischen harmonischen und melodischen Kirchengeläuten zu erwähnen. Erstere, wohlthuend aber etwas nüchtern, sind in protestantischen Ländern, letztere in katholischen, namentlich in Südeuropa gebräuchlicher. Den melodischen Geläuten ist, wenn sie aus schönen, reinklingenden und nicht zu kleinen Glocken bestehen, großer Reiz nicht abzusprechen;[2]) mit kleinen Glocken arten dieselben jedoch in ein Gebimmel aus, wie es in Italien so oft gehört wird. — Von solchen kleinen melodischen Geläuten ist ohne Zweifel der Ursprung der

[1]) Es ist freilich dadurch nicht ganz tadellos, daß die kleine Terz als Oberton der ersten Glocke sich gegen die große Terz der zweiten Glocke stößt. Dies Geläute wurde 1883 in der Gießerei der Gebrüder Rütschi zu Aarau gegossen, war auf der Landesausstellung in Zürich ausgestellt und hängt jetzt im Turm der römisch-katholischen Kirche zu Aarau. Seine Größenverhältnisse sind: Prim 1,355 m. Durchm. 1693 kg Gewicht; Terz 1,085 m D. 900,5 kg G.; Quint 0,905 m D. 518 kg G.; Sext 0,800 m D. 391,5 kg G.; Oktav 0,670 m D. 223 kg Gewicht.

[2]) G. Weber, Schweiz. Musikzeitg. a. a. O. rühmt von einem solchen melodischen Geläute auf Sant' Ambrogio zu Mailand, das die Ambrosianischen authentischen Kirchentöne d e f g enthält, es sei „von schönster feierlicher Wirkung."

Glockenspiele (Carillons Campanellae) herzuleiten. Man versteht unter einem Glockenspiel die Zusammenstellung einer Anzahl von 30—40—50 Glocken, meist kleinerer Dimension, die so angeordnet und aufgehängt sind, daß sie mittelst eines Mechanismus gespielt, d. h. in der Ordnung angeschlagen werden können, daß sie ein einfacheres Musikstück, namentlich einen Choral, nach Melodie und Harmonie zu Gehör bringen. Die eigentliche Heimat der Glockenspiele ist Belgien, Holland und Niederdeutschland, wo etwa seit dem 15. Jahrhundert die Türme der Kirchen und Rathäuser stündlich, mitunter sogar viertelstündlich, vom Klange dieser Glockenmusik wiederhallen.[1]) Zuerst nur von Hand mittelst Klöppeln wie das Hackebrett gespielt, wurden die Glockenspiele später mit einer derben Klaviatur, ähnlich derjenigen der alten Orgeln versehen, die man auch wie diese mit den Fäusten schlug, bis man endlich den Walzenmechanismus der Drehorgel auf sie übertrug, der durch Gewichte oder Federkraft in Bewegung gesetzt wird. In England, wo die Glockenspiele ebenfalls sehr beliebt sind, erhielt dieser Mechanismus eine so wesentliche Vervollkommnung, daß er hinsichtlich leichter Beweglichkeit und präziser Wirkung kaum noch einen Wunsch übrig lassen dürfte.[2]) Deutsche Sachverständige machen den Glockenspielen hauptsächlich Ungleichmäßigkeit zum Vorwurf und finden den Grund dieses Übelstandes, dieser Disharmonie hauptsächlich in der „kolossalen Größenabstufung der Glocken selbst, wodurch die kleinen Glocken im Zusammenspiel von den großen übertönt werden müssen.“[3]) Sie halten daher das Abblasen des Chorals mit Blechinstrumenten durch eine gute Musikkapelle mit Recht für künstlerisch besser und kirchlich würdiger. — In kleinerem Maßstab fand das Glockenspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland auch Eingang in die Kirchenorgel; jetzt ist es glücklicherweise fast vollständig wieder verschwunden.[4])

Zur Litteratur der Glockenkunde, die ziemlich umfangreich ist, führen wir an: Montanus, Hist. Nachr. von den Glocken. Chemnitz 1726; Chladni, Akustik. Leipz. 1802; Launay, Der vollkommene Glockengießer.

[1]) Unter die berühmtesten Glockenspiele rechnet man: das zu Antwerpen mit 40, das zu Brügge mit 48, das zu Mecheln mit 44, das zu Gent mit 48, das zu Löwen mit 35 Glocken. Die Familie Van den Gheyn zu Mecheln zählt eine Reihe der bedeutendsten Carilloneurs zu ihren Mitgliedern; Matthias Van den Gheyn, geb. 7. April 1721, gest. 22. Juni 1785 als Organist und Carilloneur zu Löwen, war der hervorragendste Angehörige dieser Familie. Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 53. 54. Grove, Dict. I S. 311.

[2]) Eine genaue Beschreibung dieser englischen Mechanik von Gillett & Bland zu Croyden findet man in der Zeitschrift „The Engineer“ vom 13. Aug. 1875, einen Auszug daraus bei Grove, Dict. I. S. 312—313.

[3]) So spricht sich ein Kritiker des neuen Glockenspiels der Petrikirche zu Hamburg in den Hamburger Nachrichten vom 19. Sept. 1883. Nr. 222 aus.

[4]) Nach Adlung (der es genau beschreibt), Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 425 „hier zu Lande sehr gemein im Manual in den beyden obern Oktaven, auch wohl vom bloßen g an bis oben durch“ — nach desselben „Musica mech. org. 1768. I. S. 103 aber war es „was kostbares, daher auch was rares.“ Vgl. auch ebendas. II. S. 139—143.

Aus dem Französ. Quedlinburg 1834; Böckeler, Beiträge zur Glockenkunde. Aachen, Jakobi; Dr. Franz Witt, Musica sacra. 1882. Nr. 5. 6. 7. „Beiträge zur Glockenkunde;" Otte, Glockenkunde. Leipz. 1858. Grégoire, Histoire du Carillon. Brüssel 1868. Van Elewyk, Matth. Van den Gheyn et les plus célèbres fondeurs de cloches de ce nom dépuis 1450 jusqu' à nos jours. Paris 1862. E. Beckell, Clocks and Bells. London.

Glöckleinton, eine längst veraltete Flötenstimme der Orgel, die gewöhnlich nur 2′ Tongröße aber weite Mensur hatte, so daß sie einen glockenartigen Klangcharakter bekam. Sie stand meist im Oberwerk größerer Orgeln (z. B. in der 1697 bis 1703 gebauten Orgel von Casparini zu St. Petri und Pauli in Görlitz), hieß auch Sonus faber, oder Tonus faber (wie z. B. im H. M. der 1721 von Joh. Moosengel gebauten Orgel im Dom zu Königsberg mit 77 kl. Stn.) und soll nach Walther, Mus. Lex. 1732, so geklungen haben, als ob man mit einem Hammer auf einen wohlklingenden Ambos schlüge und z. B. zu Quintatön 16′ gezogen in schnellen Passagen bei schwacher Begleitung eines zweiten Manuals von guter Wirkung gewesen sein.[1])

Gloria. Im liturgischen Gesang der katholischen und der evangelischen Kirche werden zwei Gloria unterschieden:

1. das große Gloria, Gloria in excelsis, Doxologia major. Seiner Idee und Stellung im Gesamtkomplex der Liturgie nach ist es der Dank- und Lobgesang für die im vorangehenden Kyrie erflehte und erlangte Gnade, und in den kunstmäßigen Tonsätzen über seinen Text bildete sich daher, gleicherweise wie für alle fünf Sätze der musikalischen Messe, unter den Händen der großen Kirchenkomponisten des 15. und 16. Jahrhunderts eine typische Behandlungsweise aus: das Gloria sollte festlichen Dank und Jubel zum Ausdruck bringen. Der von den himmlischen Heerscharen in der heiligen Nacht gesungene Lobgesang (Hymnus angelicus) wurde in der ersten Zeit der christlichen Kirche in der Weihnachtsvigilie allein gesungen, kam aber bald in der Matutin der morgenländischen Kirche in ausgedehnteren Gebrauch. Seine Einführung in die Messe der abendländischen Kirche wird traditionell dem Papste Telesphorus (gest. 139) zugeschrieben, und wenig später erhielt das Gloria seine feste Stellung hinter dem Kyrie. Von seiner Erweiterung durch das Laudamus, „Wir loben dich ꝛc." findet sich die erste Nachricht in den Apost. Constit. lib. VII. aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts. Die katholische Kirche gebraucht das Gloria im wesentlichen heute noch so, wie Gregor d. Gr. dies verordnet hat, d. h. sie läßt es in jeder Messe singen, und nur in den in violetter (in den Rüstzeiten des Kirchenjahres, tempora clausae) und in schwarzer Farbe (in der Char-

[1]) Vgl. Adlung, Anleitung zur mus. Gel. 1758. S. 426. 427 u. Mus. mech. org. 1768. I. S. 103, der meint, es „wäre wohl besser, wenn es Tonus fabri genennet würde."

woche oder Hebdomada sancta und dem Requiem) gelesenen ersetzt sie Kyrie und Gloria durch die Litanei. Die evangelische Kirche nahm es mit dem Kyrie unverändert herüber; doch stellte Luther in der Formula missae von 1523 es ganz dem Ermessen des Liturgen anheim, wann er das Gloria singen oder weglassen wollte, aber nur wenige Kirchenordnungen folgten ihm hierin. Da dasselbe dem Kyrie unmittelbar folgt, sollte es mit diesem seiner Intonationsformel nach stimmen, „nach eines jeden Kyrieleisontone" gesungen werden;[1]) die Fortsetzung, das „Et in terra pax etc." ist schon seinem Ursprung, mehr noch dem Brauch der mittelalterlichen Kirche nach Chorstück; in der evangelischen Kirche aber ließ man fast von Anfang an auch die Gemeinde sich an demselben beteiligen — „der Priester soll anheben diesen englischen Hymnus und die Kirche soll ihn vollenden" heißt es schon in der Schleswig-Holst. K.-O. von 1542 — und es zeigt die Ausführung hier im wesentlichen drei geschichtlich beglaubigte Formen. Zunächst die hergebrachte gregorianische: der Liturg intoniert das „Gloria in excelsis" und der Chor „samt dem Organisten" singt die Fortsetzung des „Et in terra pax etc.", wozu mehrere eigene Kirchenmelodien vorhanden sind und im Gebrauch waren. Dabei wurde für dieses Chor-Gloria anfangs allgemein und ausschließlich der lateinische Text verwendet, ein Brauch, der sich da und dort bei Schülerchören bis ins 18. Jahrhundert hinein erhielt; andrerseits wurde aber auch der Gebrauch einer deutschen Übersetzung gestattet,[2]) und der Chor konnte das Glorialied „All Ehr und Lob soll Gottes sein" singen, oder „Musica figurata oder sonst einen figuraliter gesungenen deutschen Psalm" einlegen.[3]) Als eine Mittelform zwischen dem Chor-Gloria und dem Gemeindegloria stellt sich die Weise dar, bei welcher der Liturg „Gloria in excelsis" intoniert, der Chor mit „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" fortfährt, dann die Gemeinde mit dem Glorialied „Allein Gott in der Höh sei Ehr" eintritt, und der Chor mit dem „Laudamus te" abschließt.[4]) Die dritte Form endlich ist, in Ermangelung eines Chores, das Gemeinde-Gloria, das der Geistliche intoniert, oder, wenn er nicht singt, „mit vernehmlicher Stimme spricht" und das die Gemeinde mit dem Gloriaiede „Allein Gott in der Höh sei Ehr"

---

[1]) K.-O. für Sachsen, Engern und Westfalen (Lauenburgische K.-O.) 1585. Pfalz-Neub. K.-O. 1543 u. a.

[2]) Braunschw. K.-O. 1531. Herzog Heinrichs zu Sachsen K.-O. 1539. Dies. in ihrer erneuerten Form von 1748. Baireuther Chor-Ordn. 1755. Straßb. Kirchenamt 1525. Hessische Agende 1574 u. a.

[3]) Das „All Ehr und Lob" mit seiner eigenen Melodie vgl. man bei Schöberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 100. S. 174—177; doch wurde es auch nach der Weise „Allein Gott in der Höh sei Ehr" gesungen. — Einlagen von Figuralmusik gestattet dem Chor die K. O. zu Rotenburg a. d. T. 1611.

[4]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Hildesh. K.-O. 1544. K.-O. für Mecklenburg, Wenden etc. 1540.

statt des Et in terra pax beantwortet.[1]) Diese Form wurde später ausdrücklich auch ohne die Intonation des Liturgen gestattet;[2]) sie fand immer mehr Nachahmung, das Gloria verschwand nach und nach aus der Liturgie und nur noch als letzte Spur desselben hat sich das „Allein Gott in der Höh sei Ehr" in unsre Zeit herüber gerettet. Um das Gloria zu restituieren verlangen die Liturgiker der Gegenwart zunächst eine Überleitung zu demselben vom Kyrie aus mittelst eingelegter Trost- und Gnadensprüche, die mit Rücksicht auf die jedesmalige kirchliche Zeit zu wählen und antiphonisch zu singen oder auch nur zu sprechen wären.[3]) Für die Ausführung des Gloria selbst stellt dann z. B. Schenk (Handagende 1857 S. 12) gemäß der Pommerschen Agende von 1535 (1563) die folgenden beiden Hauptformen auf: a) der Liturg singt oder spricht: Ehre sei Gott in der Höhe — der Chor antwortet: Und Friede 2c., beides deutsch oder beides lateinisch; oder statt des Chores antwortet die Gemeinde mit dem Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr". An gewöhnlichen Sonntagen schließt der Chor mit „Wohlgefallen. Amen!" oder die Gemeinde singt nur den ersten Vers von „Allein Gott in der Höh sei Ehr"; an Festtagen fügt der Chor das Laudamus hinzu oder die Gemeinde singt das ganze Glorialied. b) oder der Liturg spricht: „Ehre sei Gott in der Höhe! Die Gemeinde antwortet: Und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Amen." An hohen Festtagen kann der Liturg die Doxologie darauf sprechen (ev. der Chor sie singen). Würde die Ausführung des Responsoriums „Und Friede" durch die Gemeinde nicht thunlich erscheinen, so kann sie an gewöhnlichen den ersten Vers, an Festtagen alle Verse ihres Gloria liedes an dessen Stelle singen.[4])

2. das kleine Gloria, Gloria patri, Doxologia minor. Dasselbe hat seinen Platz im Psalmengesang des Introitus und des Vespergottesdienstes und den Text: „Gloria patri et filio et spiritui sancti," dem dann noch hinzugefügt wurde: „sicut erat in principio et nunc et semper et in seculo seculorum," und zwar wie die Tradition will, auf den Rat des heil. Hieronymus (gest. 420), weil die Anhänger des semiarianischen Bischofs Macedonius von Konstantinopel (die Macedonianer oder Pneumatomachen), denen es schwer fiel, die Homousie des heil. Geistes anzuerkennen, behaupteten, dies Dogma sei erst neu aufgebracht worden.[5])

---

[1]) Lukas Lossius, Psalmodia sacra. 1553. K.-O. der Herzogin Elisabeth von Braunschw.-Wolfenb. 1542. Pfalz-Neub. K.-O. 1543.

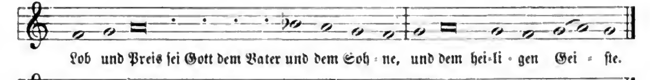
[2]) Herzog Ernsts zu Sachsen (Hildburgh.) K.-O. 1685.

[3]) Dächsel, Ordnung des ev. Hauptgottesd. 1854. Schenk, Hand-Agende 1857. Bad. Kirchenb. 1858. Schöberlein, Der ev. Hauptgottesdienst. 1855. u. a.

[4]) Andere Einrichtungen des Gloria findet man in den neueren Agenden von Bayern, Baden, Mecklenburg, Hannover 2c., sowie in den liturgischen Schriften von Schöberlein, Petri, Bachmann, Kliefoth, Layriß 2c.

[5]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. I. S. 64. Printz, Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst 1690. S. 93. Kurtz, Lehrb. der Kirchengesch. 1863. S. 136.

Dieses Gloria wird nach gregorianischer Weise in dem Psalmenton gesungen, zu dem es in jedem einzelnen Falle gehört, und heißt beispielsweise im ersten Psalmton etwa so:[1])



Gloria, Die, nannten die alten Orgelbauer den mittleren, von den Seitentürmen flankierten Teil des Prospekts größerer Orgeln,[2]) weil an demselben die Hauptverzierungen wie posaunende und paukenschlagende Engel, der harfenspielende König David, Sonnen mit dagegenfliegenden Adlern u. dgl. angebracht waren.

Göroldt, Joh. Heinrich, war am 13. Dezember 1773 zu Stempeda in der Grafschaft Stolberg am Harz geboren und erlangte seine musikalische Bildung als Schüler des Kapellmeisters Georg Friedr. Wolf (1762—1814) zu Stolberg. 1803 wurde er Kirchenmusikdirektor zu Quedlinburg, wo er um 1840 gestorben ist. — Seine Kantaten, Hymnen und Motetten sind Manuskript geblieben, dagegen sind hier folgende seiner gedruckten Werke zu nennen:

> Die Choralmelodien der evangel. Kirche für 4 Mstn., für Chorges., sowie für 3 Knaben- und 1 Mst. gesetzt, nebst einem bezifferten Ch.-B. für Orgel. Quedlinburg, Basse. qu. 8⁰. — Die Orgel und deren zweckmäßiger Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Ein Handbuch für angehende Organisten. Quedlinburg, Becker. 1835. 8⁰. — Gedanken und Bemerkungen über Kirchenmusik. Eutonia 1830. Bd. IV. S. 1—16.

Goll, Friedrich, ein namhafter Orgelbauer der Gegenwart, der am 28. Oktober 1839 zu Bissingen im Württembergischen geboren wurde. Er erlernte seine Kunst 1853—1858 in der Orgelbauwerkstätte seines älteren Bruders zu Kirchheim u. T.; darauf ging er auf die Wanderschaft, arbeitete einige Zeit bei dem Orgelbauer Forell zu Freiburg im Breisgau und kam dann in die Werkstätte des bedeutenden schweizerischen Orgelbauers Friedrich Haas in Luzern. Dieser nahm sich des strebsamen jungen Mannes mit besonderer Liebe an und veranlaßte denselben 1866 nach Paris zu gehen, um in dem Hause Merklin u. Schütze namentlich die Kunst der Herstellung der Zungenstimmen sich anzueignen. Nach einem zweijährigen nutzbringenden Aufenthalt in Paris ging Goll im Frühling 1868 noch nach London, um daselbst auch

---

[1]) Vgl. Lyra, a. a. O. S. 70. 71. Layritz, Kern IV. S. 46—58. Schöberlein-Riegel, a. a. O. S. 594 ff. S. 51 ff. S 596 ff.

[2]) „Oder eines Altars in der Höhe, da mehrenteils die Herrlichkeit Gottes pflegt vorgestellt zu werden.“ Vgl. Adlung, Anleitg. zur mus. Gelahrth. 1758. S. 426. Anm. 1.

den englischen Orgelbau kennen zu lernen, und kehrte dann nach Luzern zurück, wo ihm sein Meister Haas im Mai 1868 sein Geschäft übergab. Dieses Geschäft betreibt er seitdem mit anerkannter Tüchtigkeit und Umsicht und mit bestem Erfolg. Von den 36 Neubauten verschiedener Größe und 47 Reparaturen größeren Umfangs, die bis heute von ihm ausgeführt wurden, nennen wir:

1. Die Orgel der Augustinerkirche zu Zürich 1876, 30 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 2. Die Orgel der Stiftskirche zu Engelberg 1877, 50 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 3. Die Orgel der Kirche zu Wattwyl 1878, 31 kl. Stn. — 4. Die Orgel der kathol. Kirche zu Baden 1878, 36 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 5. Die Orgel der Kirche zu Sursee 1879, 32 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 6. Die Orgel der Predigerkirche zu Basel 1879, 32 kl. Stn. — 7. Die Orgel der Predigerkirche zu Zürich 1879, 37 kl. St. 3 Man. und Ped. — 8. Die Orgel zu Neumünster Zürich 1880—1881, 48 kl. Stn. 3 Man. (C — g^3) u. Ped. (C — e^1). — 9. Die Orgel zu St. Martin in Vevey 1882, 37 kl. Stn. 3 Man. Ped. —
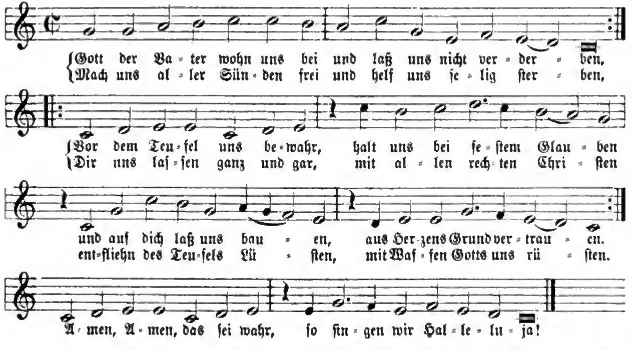
Ein älterer Bruder von ihm betreibt ebenfalls ein Orgelbaugeschäft zu Kirchheim u. T. in Württemberg. Derselbe ist 1821 zu Bissingen geboren und erlernte seine Kunst 1835—1841 bei dem Orgelbauer Gruol daselbst; zu seiner weiteren Ausbildung arbeitete er dann in den Werkstätten von Schäfer in Heilbronn und Weigle in Stuttgart, bis er sich 1845 mit seinem Lehrmeister Gruol associierte. Als dieser 1850 starb, übernahm er das Geschäft allein und siedelte damit nach Kirchheim über, wo er seitdem eine Anzahl größerer und kleinerer Orgelwerke für württembergische Kirchen gebaut hat.

Goß, John, ein englischer Organist und fruchtbarer Kirchenkomponist, war 1800 zu Fareham als der Sohn des dortigen Organisten geboren und kam 1811 als Chorknabe in die Chapel Royal, wo er den Grund zu seiner musikalischen Bildung legte. Nachdem er diese später unter Thomas Attwoods Leitung vollendet hatte, erhielt er um 1824 seine erste Stelle als Organist an einer Londoner Kirche, und 1838 folgte er seinem Lehrer Attwood als Organist an der Paulskirche, an der er bis 1873 wirkte. Am 11. Mai 1880 starb er zu Brixton. An Kirchenwerken sind von G. erschienen:

8 Services und 28 Anthems; außerdem ein „Church Psalter and Hymnbook,“ und „The Organists Companion,“ eine Sammlung von Vor- und Zwischenspielen. Seine „Introduction to Harmony and Thouroughbass“ 1833, hat 13 Auflagen erlebt.

Gott der Herr ist Sonne und Schild, Kantate von Seb. Bach zum Reformationsfest am 21. Sonntag nach Trinitatis den 30. Oktober 1735. Sie verwendet zwei Choräle, nämlich „Nun danket alle Gott“ in der Mitte, und „Nun laßt uns Gott dem Herren“ mit Strophe 8 („Erhalt uns in der Wahrheit“) am Schluß. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 79. Vgl. Spitta, Bach II. S. 553 bis 554.
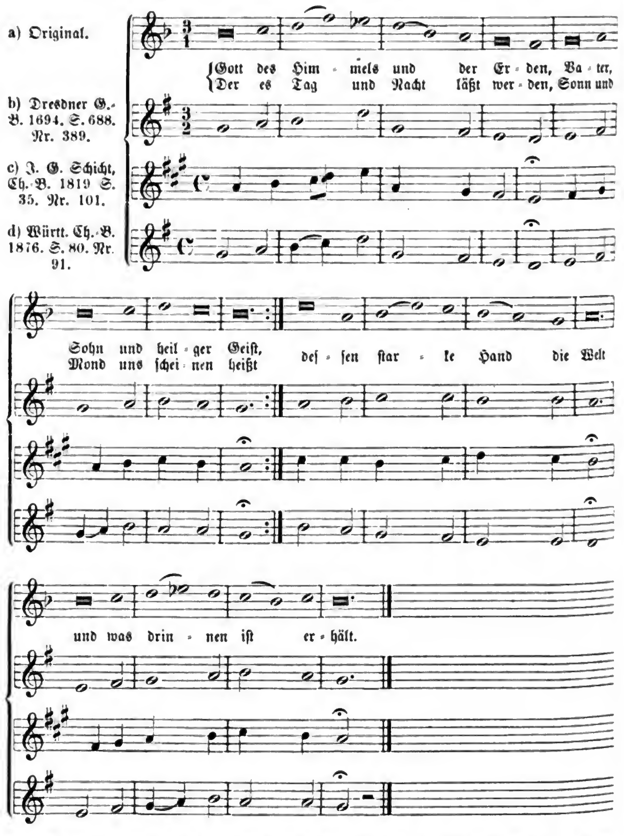
Gott der Vater wohn uns bei, Choral, dessen Weise aus dem deutschen geistlichen Volksgesang spätestens des 15. Jahrhunderts stammt und als „Ein Letaney zur zeyt der Bitfarten vff den Tag Marci (25. April), vnd in der Creutzwochen" (vgl. Mich. Vehes G.-B. 1537. Bl. 47 b. Nr. 32 u. Leisentrit, G.-B. 1567. II. Fol. 54) gesungen wurde; für den evangelischen Kirchengesang wurde das Lied dann schon 1525 „gebessert und christlich korrigiert," vgl. Rambach, Über Luthers Verdienst ꝛc. Hamb. 1813. S. 121. Als die ältesten Quellen gelten: eine Münchner Handschr. von 1422. Cod. germ. Nr. 444. Pp. 4°. „Sanktus Petrus won uns bi," vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des K.-L. 1832. S. 135—136. und eine Handschr. des Leonhard Kleber (vgl. den Art.) von Geppingen (Göppingen in Württemberg). Bibl. zu Berlin, Cod. germ. in kl. Fol. Bl. 72 a. „Sankta Maria won uns bei," aus der Zeit von 1515—1520. — In evangelischen G.-BB. erscheinen Lied und Melodie zuerst bei Joh. Walter, Geystliche gesangk Buchleyn. Wittenb. 1524. Nr. 34. 1525. Nr. 35; dann mit dem Text „Vater der Barmherzigkeit" im G.-B. der böhm. Br. 1531. Bl. 3. IV b. (wenig abweichend in Bezug auf die Melodie und mit Luthers Text auch bei Joh. Ott. 1534. Nr. 12); ferner bei Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 18 a. Ausg. von 1543. Bl. 28 b. und bei Val. Babst 1545. Tl. I. Nr. 13. Die Melodie heißt:



Die fünf Varianten der Melodie, die Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. Tl. 1609 aufführt, sind sämtlich wenig erheblich. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 118.

Gott des Himmels und der Erden, Choral, der von Heinrich Albert (vgl. den Art.) zu dem von ihm auch gedichteten schönen Morgenliede (vgl. Rambach, Anthol. II. S. 380) erfunden und mit einem fünfstimmigen Tonsatz versehen in „Fünffter Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher,
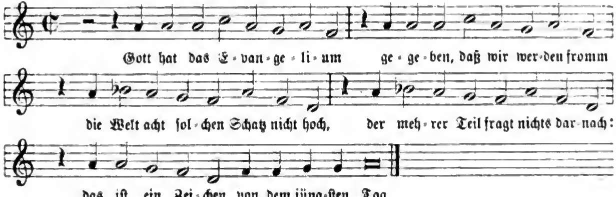
theils Weltlicher . . . Lieder." Königsberg i. Pr. 1644 (2. Aufl. 1645. 3. Aufl. 1651). Fol. Nr. 4 zuerst veröffentlicht wurde. Die Melodie heißt in ihrer Originalgestalt, sowie in einigen Umbildungen, in denen sie in den Ch.-BB. erscheint:



Gott fähret auf mit Jauchzen, Kantate zum Himmelfahrtsfest 1735 von Joh. Seb. Bach, mit Strophe 1 und 13 („Zieh uns dir nach, so laufen wir")
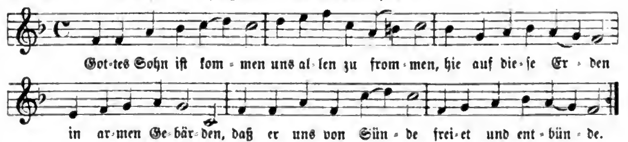
des Liedes „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ zu der Melodie „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ als Schlußchoral. Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 43. Vgl. Spitta, Bach II. S. 550 ff.

Gott hat das Evangelium, Choral:



Die Melodie erscheint mit dem Liede zuerst auf einem fliegenden Blatt· „Von den Zeichen des jüngsten Tages: Ein schön Lied. D. Erasmus Albe.“ 1548. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 164. 165 und Wackernagel, Deutsches K.-L. I. S. 428; nach Keuchenthal, G.-B. Wittenberg 1573 giebt sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 155; ferner findet sie sich in Walthers G.-B. Ausg. von 1551, im G.-B. der Böhm. Br. 1585. Bl. 57, bei Rogier Michael, Dresdner G.-B. 1593. Bl. 56 a.

Gottes Sohn ist kommen, Choral, der zuerst im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. A IV b. mit dem Adventslied Michael Weißes „Menschenkind merk eben“ erscheint und dem obigen Liede von Johann Horn erst in der Ausg. des Brüder G.-B. von 1544 beigegeben ist. Vgl. Wackernagel, Deutsches K.-L. III. Nr. 259 u. 418. In beiden G.BB. aber ist in der Melodieüberschrift auf den Ton „Aue ierarchia cölestis et pia“ verwiesen und damit der altkirchliche Ursprung der Weise von dem Hymnus „Ave hierarchia, coelestis et pia“ wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert festgestellt. Die Mel. heißt:



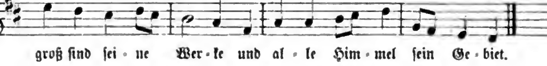
kommt jedoch bei den alten Tonsetzern in manchfach veränderter Zeichnung vor. Vgl. Erk und Fielitz, Vierst. Choralsätze. I. Nr. 13. 14. 15 und Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 150 u. 151.

Gott ist mein König, Kantate („Motetto“) von Seb. Bach, zum Ratswechsel in Mühlhausen 4. Februar 1708 komponiert; sie hat noch die Form der älteren
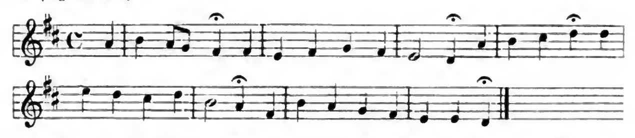
evangelischen Kirchenkantate, durch die jedoch „überall ein neuer Geist durchdringt," und verwendet den Choral „O Gott, du frommer Gott" mit der 6. Strophe „Soll ich auf dieser Welt." Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 71. S. 3—54. Vgl. Spitta, Bach I. S. 341 ff.

Gott ist mein Lied! Er ist der Gott der Stärke, Choral. Dies beliebte Lied Gellerts hat eine ganze Reihe von Weisen hervorgerufen; die kirchlich verbreitetste derselben stammt aus dem reformierten „Neuen Bremischen Psalmen- und Gesangbuch." Bremen 1778. 8⁰. S. 24. Nr. 17 — und kam zunächst auch in andere Ref. G.-BB., so in das Rheinische „Neue Sammlung auserlesener geistlicher Lieder." Mühlheim a. Rh. 1793. 8⁰. S. 172. Nr. 232. Sie heißt hier:
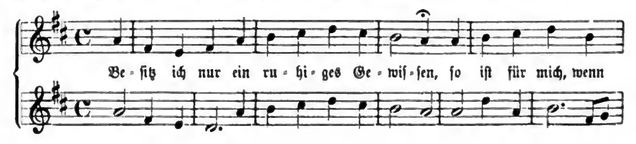


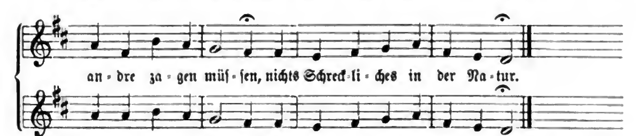


Dieser ursprünglichen Weise bildete dann C. Ph. Em. Bach in seinen „Neuen Melodien zu etlichen Liedern des neuen Hamb. G.-B." 1787. kl. qu. Fol. S. 8, die folgende nach:

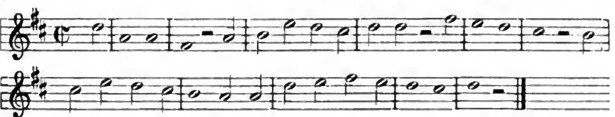


Eine zweite Weise erscheint ebenfalls in Em. Bachs vorgenanntem Melodienheft S. 12 zu dem Liede „Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen", hatte aber vorher schon in etwas anderer Form in den „Melodien zu den Gesängen des neuen Schleswig-Holsteinischen G.-B." 1785 gestanden, so daß es zweifelhaft erscheint, ob sie von Bach erfunden, oder nur bearbeitet wurde, wie denn auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 225 reserviert beisetzt: „vielleicht von Bach erfunden." Sie heißt in ihrer älteren Form, z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nro. 543 S. 493, sowie in einer Umbildung des Württ. Ch.-Bs. 1844 Nr. 39:





Das Württ. Ch.=B. giebt unter Nr. 40 eine weitere Melodie aus dem Hohenlohischen, wo sie um das Jahr 1800 zuerst handschriftlich vorkam. — Eine schweizerische Melodie enthält ferner das Drei Kantone G.=B. Nr. 6. S. 10; Basler G.B. 1854. Nr. 168; Schaffh. G.=B. 1841. S. 410; Zürcher G.=B. 1853. Nr. 37. S. 60:
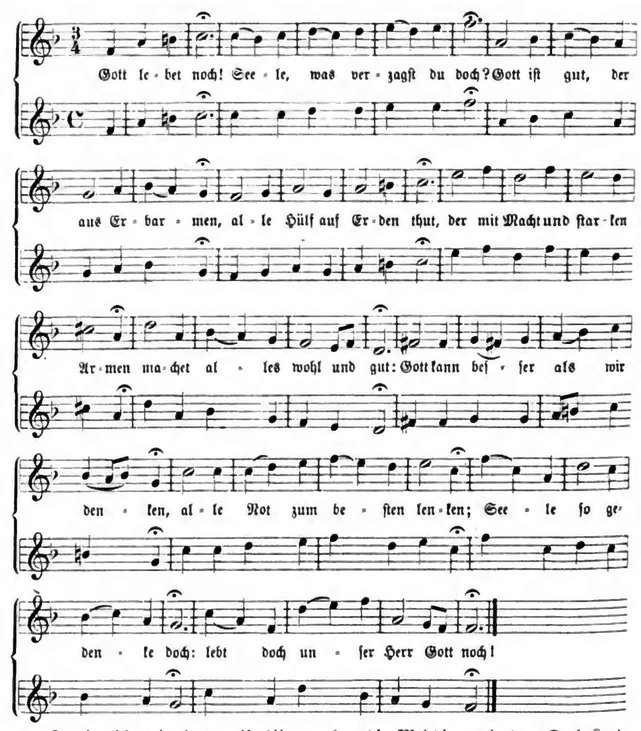


die noch da und dort Heinrich Egli (vgl. den Art.) oder Nikolaus Käsermann (vgl. den Art.) als Komponisten zugeschrieben wird, nach Weber[1]) bei Szadrowsky Ch.=B. S. IX aber einer Melodie von Johann Schmidlin (vgl. den Art.) vom Jahr 1761 nachgebildet ist. — Als sechste und siebente Melodie führen wir noch an: eine solche bei Layriz, Kern. II. S. 37. Nr. 197 aus Kühnau, Ch.=B. 1790, die von J. S. Harsow (vgl. den Art.) 1787 komponiert wurde, und die von Kirnberger 1782 komponierte ebenfalls bei Kühnau. I. S. 68. Nr. 63.

Gott ist unsre Zuversicht, Kantate von Seb. Bach, zu einer Hochzeitsfeierlichkeit (In diebus nuptiarum") im Spätherbst 1735 komponiert. Die Hauptnummern ihres zweiten Teiles sind der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe" (diese ist nur in Fragmenten erhalten) entnommen; sie schließt im 1. Teil mit Strophe 3 („Du süße Lieb schenk uns deine Gunst") des Liedes „Nun bitten wir den heiligen Geist," im 2. mit Strophe 7 von „Wer nur den lieben Gott läßt walten," die so geändert ist: „So wandelt froh auf Gottes Wegen, und was ihr thut, das thut getreu: Verdienet eures Gottes Segen, denn der ist alle Morgen neu: denn wer nur ꝛc." Ausg. der Bach=Ges. XIII. 1. Lief. Nr. 3. Vgl. Spitta, Bach II. S. 557 u. 272.

Gott lebet noch! Seele, was verzagst du doch? Choral aus dem Freylinghausenschen G.=B., wo er im II. Teil 1714. Nr. 182 zuerst erschien. Derselbe heißt im Original bei Freylinghausen G.=A. 1741. S. 298. Nr. 489 und in seiner jetzt gebräuchlichen Form bei Jakob und Richter, Ch.=B. I. S. 405. Nr. 441:

[1]) Der sie in „Die Kirchen=G.=BB. der deutschen reform. Schweiz." I. Das Zürcher G.=B. 1872. S. 50 ebenfalls noch Egli zuschrieb.



In ziemlich weitgehender Umbildung hat die Melodie auch das Drei Kant. G.-B. S. 323. Nr. 218 (Szadrowsky, Ch.-B. S. 115); eine zweite eigene Weise hat Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 347, die aber nicht einmal in der württembergischen Kirche Anklang gefunden hat, und Layritz, Kern II. Nr. 198. S. 37, bildete unter Benutzung von „Alle Menschen müssen sterben" eine weitere eigene Melodie für unser Lied.

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende, Kantate von Seb. Bach, zum Sonntag nach Weihnachten zwischen 1723 und 1727 komponiert; mit dem mächtigen Choralchor „Nun lob mein Seel den Herren" (Vgl. bei Erk, Bachs Choralgesänge II. Nr. 319. S. 113—120) als erstem Satz und dem Schlußchoral „Von Gott will

ich nicht lassen" zu Strophe 6 („All solch dein Güt wir preisen") des Liedes „Helft mir Gott's Güte preisen." Ausg. der Bach-Ges. V. 1. Lief. Nr. 58. Vgl. Spitta, Bach II. S. 265—266.
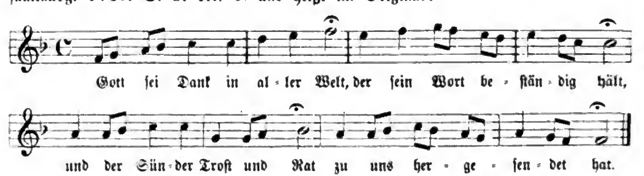
Gottschalg, Alexander Wilhelm, ist am 14. Februar 1827 zu Mechelroda bei Weimar geboren und wurde vom Kantor Wirth in Ottern für das Seminar in Weimar vorbereitet, in das er 1842 eintrat. Im Orgelspiel und in der Harmonielehre und Komposition verdankt er seine Bildung hauptsächlich dem Professor Töpfer, seine musikalische Richtung bestimmte später Franz Liszt. G. war nach seinem Austritt aus dem Seminar an mehreren Orten als Lehrer thätig, dann bis 1870 Kantor und Organist zu Tieffurth und seit 1871 ist er als Nachfolger Töpfers Hoforganist in Weimar, wo er zugleich die Stelle eines Musiklehrers am Seminar innehatte, von der er jedoch neuestens zurückgetreten ist. Er ist Redakteur der Musikzeitschrift „Urania" (vgl. den Art.) und seit Ernst Hentschels Tode Bearbeiter des Abschnittes „Musik und musikalische Pädagogik" in Lübens (jetzt Dittes) Pädagogischem Jahresbericht, sowie Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen (namentlich der „Neuen Zeitschrift für Musik"). Unter der Leitung seines trefflichen Lehrers Töpfer hat sich G. eine gründliche Kenntnis des Orgelbaus erworben und ist zugleich Orgelspieler von bedeutender Technik. Als Komponist für sein Instrument hat er bis jetzt wenig Eigenes ediert, sich vielmehr vorwiegend mit Sammlung und Bearbeitung älteren und neueren Materials für die Orgel beschäftigt, wobei er freilich, als begeisterter Anhänger der Lisztschen Richtung, die Grenzen des strengen Orgelstyls nicht immer einzuhalten vermochte. Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Schulchoralbuch, Eine Sammlung der vorzüglichsten evang. Choralmelodien nach den Ch.-BB. von Töpfer (Rembt), Fischer und Hiller, nebst einem Anhang 2- und 3stimmiger Choräle und einigen andern kirchlichen Gesängen. Unter Mitwirkung von J. G. Töpfer bearbeitet und herausgegeben von Gottschalg u. A. W. Bräunlich. Weimar, Böhlau. 8°. — 2. Repertorium für Orgel (Pedalflügel, oder Harm.); bearbeitet unter Revision uud mit Beiträgen von Franz Liszt. Leipz., Schuberth. Serie I. Heft 1—12. Serie II. H. 13—24. Serie III. H. 25—36. — 3. Händelalbum. Ausgewählte Stücke aus G. F. Händels Oratorien für die Orgel bearbeitet ꝛc. von Gottschalg und Rob. Schaab. Leipz., Rieter-B. Heft 1—5. — 4. Historisches Album für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel. Langensalza, Beyer. 28 Nrn. — 5. Transcriptionen für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel. Berl., Fürstner. Nr. 1—6. — Über seine Ausgabe der Orgelwerke Töpfers vgl. den Art. „Töpfer," über die der Werke Hesses den Art. „Hesse."
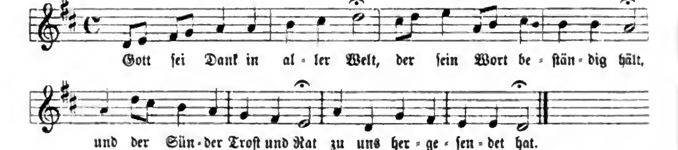
Gott sei Dank durch alle Welt, Choral. Das Lied von Heinrich Held erschien zuerst in Crügers Prax. piet. mel. 1659. S. 170 und erlitt dann auf seinem Gang durch die G.-BB. mannigfache Textänderungen.[1]) Die Melodie

[1]) So erscheint z. B. in der Nürnb. Herzensmusik 1703 die Änderung „in aller Welt," statt des ursprünglichen „durch alle Welt." Vgl. Mützell, Zeitschr. für das Gymnasialwesen.
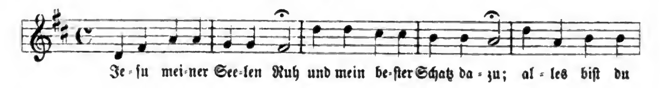
findet sich erstmals gedruckt bei Freylinghausen, Geistr. G.-B. 1704. Nr. 3. (Gesamtausg. 1741. S. 5. Nr. 6) und heißt im Original:



Es ist dieselbe nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 28 einer weltlichen Weise von 1666 nachgebildet, die vielleicht Joachim Neander bereits zu der Melodie benutzt hatte, die er in der 4. Ausgabe der „Bundeslieder." Frankfurt 1689. S. 98 seinem Liede „Himmel, Erde, Luft und Meer" beigab. Jetzt heißt sie in einer Umbildung in Süddeutschland und der Schweiz:[1])



während man in Norddeutschland (vgl. z. B. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 67. S. 64) die Form Freylinghausens beibehalten hat. Eine zweite Melodie giebt Chr. H. Rinck in seinem „Ch.-B. für evang. Kirchen." 1836. Nr. 138 zu „Jesu meiner Seelen Ruh." Dieselbe ist von Georg Joseph (vgl. den Art.) zu dem Liede des Angelus Silesius „Ach wann kommt die Zeit heran" erfunden, und steht in des letzteren „Heil. Seelenlust." 2. Ausg. 1668. S. 3. Erstes Buch. „Das Ander.," und wahrscheinlich auch schon in der 1. Ausg. von 1657. Vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 131. Sie heißt bei Rinck:
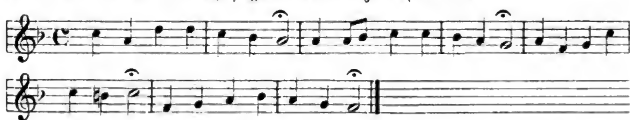


1853. Suppl. S. 312 ff. und Lange, Kirchenliederb. 1843. S. 44. Anm. 1 gegen die Änderungen des Westfälisch-Rhein. und des Württ. G.-B.
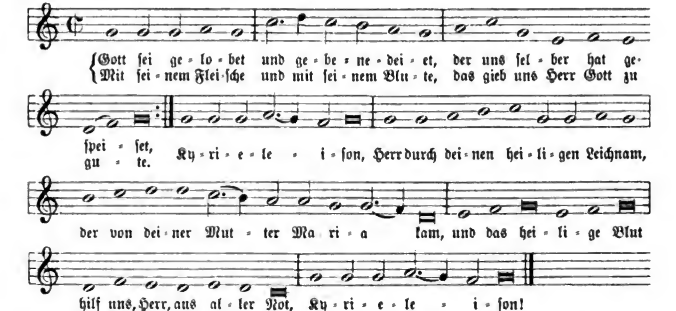
[1]) Vgl. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 2. S. 1 (auch schon bei Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. VIII. S. 10, der jedoch auch die ältere Form noch beigiebt), 1844. Nr. 29. S. 28; Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 77. S. 194—196; Basler G.-B. 1854. Nr. 21. S. 23 f.; Drei Kant. G.-B. Nr. 11.



Als „Eigene Weise" mit der Jahreszahl 1823 hat das Pfälzische G.-B. 1859. Nr. 78. S. 58 noch folgende Melodie zu unsrem Liede:



Gott sei gelobet und gebenedeiet, Abendmahlsgesang, der aus der alten Kirche (Spangenberg, Auslegung zwölf Christl. Lobges. Frankfurt 1548, nennt das Lied „Vetustum venerandae antiquitatis Ecclesiasticae Canticum;" bei Erk, Ch.-B. S. 249 „Altkirchlich;" Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 400 „aus dem deutschen geistlichen Volksgesange" und v. Tucher, Schatz II. Nr. 418 S. 420. Anm. 2 „wahrscheinlich aus dem weltlichen Volksgesang") und zwar aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt, dessen älteste Quelle übrigens noch nicht aufgefunden ist. Lied und Melodie finden sich von Anfang an in sämtlichen ältesten Gesangbüchern der Reformationszeit, zuerst bei Walter, Geistliche Gesangk Buchleyn" 1524 u. 1525. Nr. 5; im Straßb. Teutsch Kirchen ampt 1524 u. 1525. Bl. B. Vb; bei Köpphl, Psalmen ꝛc. 1530. Bl. 24a, im Magdeb. G.-B. 1540. Bl. 16a; bei Jos. Klug, G.-B. 1543. Bl. 50b; Val. Babst, G.-B. 1545. Teil I. Nr. 21. — Die Melodie heißt:
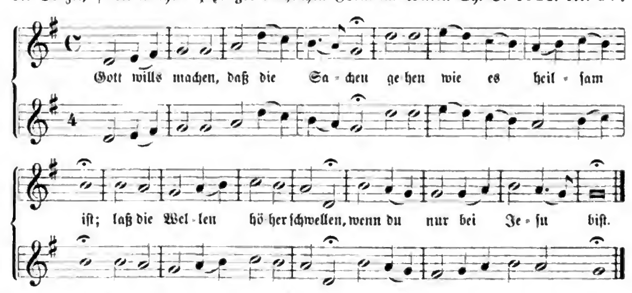


Auch die katholischen deutschen G.-BB. der Reformationszeit bringen Lied und Melodie, so z. B. Mich. Vehe, G.-B. 1537. Nr. 40. Bl. 59a, und Leisentrit 1567. I. Teil. Bl. 216b. — Luther gedenkt des Liedes mit besonderer Liebe an

zwei Stellen: in seiner „Weyse Christlich Meß zu halten rc." Wittenb. 1524 und „Von der Winkelmesse vnd Pfaffen Weyhe." Wittenb. 1533. Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenl. 1832. S. 125—129 u. Rambach, Über Luthers Verdienst rc. Hamburg 1813. S. 115—119. Auch er deutet auf den volkstümlichen Ursprung der Weise mit den Worten hin: „es sind Laien, die es zu deutsch gesungen haben und noch singen" vgl. das. Bl. N. Ib, und Fischer, K.-L.-Lexikon I. S. 234 bemerkt darum mit gutem Grund, der demselben zu Grunde liegende alte Fronleichnamsgesang sei „wohl mehr bei Processionen als beim Hochamte gesungen worden." Luther gilt dasselbe als ein Zeugnis, „daß die Laien haben zur selbigen Zeit, da es gemacht ist, (das Abendmahl) beider Gestalt empfangen."

Gott sei uns gnädig und barmherzig, vgl. den Art. „Magnificat."

Gott soll allein mein Herze haben, Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis, 23. September 1731 oder 12. Oktober 1732, von Seb. Bach, in welcher Teile des Klavierkonzerts E-dur (Bach-Ges. XVII. S. 45 ff.) verwendet sind. Der Schlußchoral ist „Nun bitten wir den heiligen Geist" mit der dritten Strophe („Du süße Lieb schenk uns deine Gunst") des Liedes. Vgl. Spitta, Bach II. S. 279.

Gott wills machen, daß die Sachen, Choral. Im G.-B. von Freylinghausen, Ausg. von 1708 ist unser Lied zunächst auf die dort S. 680. Nr. 436 erstmals vorkommende Melodie „Seelenweide, meine Freude" (vgl. den Art.) verwiesen; eine eigene Weise erhielt dasselbe zuerst bei Stözel in dessen Neubearbeitung das Störlschen Ch.-B.s von 1744. Nr. 106. Diese Melodie heißt im Original bei Stözel, sowie in ihrer jetzt gebräuchlichen Form im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 37:



und soll nach Faißt, Württ. Ch. B. 1876. S. 223 aus einer Weise herausgebildet worden sein, die in Chr. Fr. Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715 zuerst gedruckt erschienen war.

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm, Neujahrskantate von Seb. Bach. Pikander dichtete den Text zum 1. Januar 1729 und Bach begann die Komposition, legte sie aber wieder zurück und vollendete sie erst nach 1736. Den Schlußchoral „Jesu nun sei gepreiset" mit Strophe 3 („Dein ist allein die Ehre") dieses Liedes entnahm er einer andern Neujahrskantate über dieses Lied. Vgl. Spitta, Bach II. S. 272 und S. 802.

Goudimel, Claude.[1]) Dieser bedeutende Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der sich um den musikalischen Teil des Kirchengesangs der calvinisch-reformierten Kirche unsterbliches Verdienst erworben hat, so daß sein Name für alle Zeiten mit dem Psalmbuche dieser Kirche verbunden bleiben wird, ist wahrscheinlich um 1505 in der Freigrafschaft Burgund und vielleicht in der Hauptstadt derselben, Besançon, geboren. Zwar wurde neuerdings öfters das Städtchen Vaison in der ehemaligen Grafschaft Avignon (dem heutigen Depart. Vaucluse in Südfrankreich) als sein Geburtsort genannt: allein es beruht diese Angabe augenscheinlich nur auf der Verwechslung von „Vasionensis" (d. h. aus Vaison) mit „Vesontionensis" (d. h. aus Besançon).[2]) Denn auf Besançon deutet schon der Umstand, daß Goudimel dort noch im späteren Lebensalter Verbindungen unterhielt und wie es scheint sogar Grundbesitz hatte, so daß er noch kurz vor seinem Tode veranlaßt war, sich zwei Monate daselbst aufzuhalten, um einen Prozeß gegen einen ungetreuen Schuldner zu führen.[3]) Jeden Zweifel darüber aber, daß er, wenn nicht aus Besançon selbst, wie Duverdier will, so doch aus der Franche-Comté stammte, beseitigt eine Stelle in dem Trauergedicht, in welchem sein Freund Paulus Melissus (Schedius) seinen gewaltsamen Tod beklagt.[4]) Über

[1]) Der Name wurde auf die verschiedenste Weise geschrieben: Gaudio Mell bei Antimo Liberati, Lett. scritta in risposta ad una del Sign. Ovidio Persapeggi, Roma 1688. pag. 22 und nach ihm Adami da Bolsena, Osservazione etc. 1711. pag. 169 und P. Martini; Gaudimelus, bei De Thou, Hist. lib. L. II. pag. 1084, dem Gerbert, Script. eccl. II. pag. 334 und Walther, Lex. 1732 folgen: Gaudimellus, bei Gisbert Voct. Polit. eccles. I. pag. 534; Gaudimel bei Varillas, Hist. de Charles IX. 1684. Liv. XI. pag. 471; Guidimel, bei Jéremie de Pours, Div. Mél. du sainte Psalmiste. liv. II. cap. 41. pag. 581; Condinellus, latinisiert bei Draudius, Bibl. class. II; sein Vorname Claude hat bei Varillas a. a. O. überdies Veranlassung zu seiner Verwechslung mit Claude Lejeune gegeben. Baini hat auf seinen Werken — im Mscr. in der Bibl. Vatic. — den Namen noch geschrieben gefunden: Goudmel, Gudmel, Godmel, Godimel, Gaudimel, Gaudiomel. —

[2]) Die Angabe, daß Vaison der Geburtsort Goudimels sei, stammt aus Ottavio Pitoni's handschriftlicher Gesch. der päbstl. Kapelle; vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 578 und dagegen Bovet, Hist. du Psautier. 1872. pag. 262.

[3]) Vgl. O. Donën, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris 1879. II. pag. 23. 24.

[4]) Dies Gedicht in Melissi Schediasmatum Reliquiae. Paris 1575. pag. 79 führt die Hauptflüsse Frankreichs auf und läßt sie den Toten beklagen: „praecipue patrius flevit amara Dubis." Vgl. Fétis, Biogr. des Music. IV. pag. 66.

seine Jugend bis zu seinem Auftreten als Musiklehrer in Rom ist noch nichts Sicheres ermittelt, doch ist anzunehmen, daß er seine musikalische Bildung in der Schule niederländischer Meister erlangte;[1]) daß er neben den musikalischen auch tüchtige wissenschaftliche Studien gemacht hatte, bezeugen seine in gutem und elegantem Latein geschriebenen Briefe an seinen schon genannten Freund Paulus Melissus. Die Eröffnung der durch Schüler wie Palestrina, Animuccia, Giov. Maria Nanini, Stefano Bettini (il Fornarino), Alessandro Merlo (della Viola), da Vallerano u. a. so berühmt gewordenen Musikschule Goudimels in Rom muß, nach Daten aus Palestrinas Leben zu schließen, in die Zeit um 1535, nicht erst um 1540 fallen.[2]) Im Jahr 1555 finden wir Goudimel in Paris, wo er mehrere Musikwerke herausgab. Auf einem dieser Werke, „Q. Horatii Odae omnes ad rhythmos musicos redactae," findet sich die Notiz: „ex typogr. Nicolai du Chemin et Claudii Goudimelli," und daraus hat man schließen zu sollen geglaubt, er sei in Paris Geschäftsteilhaber der Du Chemin'schen Notendruckerei gewesen. Allein diese Teilhaberschaft erstreckte sich wahrscheinlich nur auf dies eine Werk, dessen Eigentumsrecht er sich vorbehalten hatte.[3]) Daß er bald nach dieser Zeit mit Calvins Lehre bekannt wurde und zur Reformation übertrat, wird allgemein angenommen, obwohl bis jetzt kein bestimmtes Zeugnis für die Richtigkeit dieser Annahme aufgefunden wurde. In Anbetracht der Thatsache jedoch, daß er von 1562 an sich als Tonsetzer ausschließlich nur noch mit den Psalmmelodien der Huguenotten beschäftigte,[4]) und daß sich in seinen Briefen und Dedikationen mehrfach Äußerungen finden, die nur im Munde eines Protestanten, kaum aber in dem eines Katholiken der damaligen Zeit denkbar sind, erscheint die Annahme, daß Goudimel in der späteren Zeit seines Lebens der reformierten Kirche angehört

[1]) Antimo Liberati, a. a. O., nennt ihn geradezu einen Flamänder, und Bovet a. a. O., geht noch weiter und bezeichnet ihn als „un des chefs" der niederländischen Schule; Ambros, a. a. O., stellt ihn unter die französisch-niederländischen Meister", neben Arcadelt, dem er „verwandt und doch von ihm wesentlich verschieden" sei.

[2]) Nach dem Vorgange Fétis, a. a. O., wurde 1540 allgemein als Zeit der Errichtung der Schule angenommen; vgl. noch Sittard, Komp. der Gesch. der Kirchenmus. 1881. S. 112, während Ambros a. a. O. und Ed. Schelle, Gesch. der päbstl. Kapelle. 1872. S. 234 ff. u. S. 272—274 dieses Datum früher ansetzen.

[3]) Vgl. Fétis, a. a. O., dem Ambros, a. a. O. S. 578, und v. a. folgen, und dagegen O. Douën, a. a. O. II. S. 24. Anm. 1, der bemerkt: „Nous avons trouvé le nom de Philibert Jambe-de-Fer et celui de Davantés dans les mêmes conditions; il est bien evident, que les musiciens n'ont pas été tous trois imprimeurs."

[4]) Allerdings hat Ambros, a. a. O. III. S. 579, recht: Goudimel konnte sich auch als Katholik mit den Psalmenliedern der Huguenotten beschäftigen, da die Katholiken nichts ihren Glauben Gefährdendes in denselben sahen. Die Sorbonne erklärte in einem Gutachten vom 16. Okt. 1561: „Nous n'avons rien trouvé contraire à notre foi catholique, ains conforme à icelle, et à la vérité hébraïque" und unterm 19. Okt. desselben Jahres gab Karl IX. ein Privilegium zum Druck dieser Psalmen „traduits selon la vérité hébraïque et mis en rime française et bonne musique;" ein weiteres Privileg wurde noch am 16. Juni 1564 erteilt.

habe, vollkommen berechtigt. Es war natürlich, daß durch seinen Übertritt ein besonderes Interesse für den Kirchengesang der neuen Kirche in ihm erwachen mußte, ein Interesse, das er denn auch in ausgezeichneter Weise bethätigte. Unermüdlich arbeitete er von da ab an der Harmonisierung der reformierten Psalmmelodien und schmückte sie in dreifach verschiedener Weise mit Tonsätzen: zunächst mit einfachster Harmonie („harmonie consonnante“), ohne Figuration und mit der unverändert festgehaltenen Melodie im Tenor; dann mit kunstvollerer figurierter Harmonie („harmonie beaucoup plus hardie“ wie er in der Dedikation selbst sagt), aber ebenfalls noch mit unveränderter Melodie in der Oberstimme, und endlich in motettenartiger, frei künstlerischer Form, die Melodien nur als Themen benutzt, die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit verarbeitet werden. Diese Motetten sind die Krone seiner Künstlerarbeit an den Psalmmelodien und von ihm selbst als das schönste und liebste Werk seines Lebens erklärt, mit Worten (in den Dedikationen) wie: „le plus fidelle tesmoignage de tous mes labeurs les plus beaux,“ oder: „le plus doux travail de ma vie, guidant mon esperance aux cieux.“ Doch wurden von diesen Goudimelschen Tonsätzen nur die zuerst genannten, einfachsten allgemein bekannt; sie erlangten in der französisch-reformierten Kirche ausschließliche kirchliche Geltung und gingen durch die von Lobwasser schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinen besorgte Übersetzung der Marot-Bezaschen Psalmlieder ins Deutsche auch in den Gebrauch der deutschen reformierten Kirche über. Diese Tonsätze waren es auch, welche die traditionelle und bis in die Gegenwart herein festgehaltene Annahme veranlaßten, daß auch die sämtlichen Melodien des reformierten Liedpsalters von Goudimel erfunden seien, eine Annahme, die erst durch die Forschung der neueren Zeit als vollständig unhaltbar erwiesen worden ist.[1]) Die treue und unermüdliche Thätigkeit Goudimels am reformierten Psalter sollte schließlich die Ursache seines gewaltsamen Todes während der Greuel der Bluthochzeit werden und ihn zu einem der Märtyrer der evangelischen Sache machen. Er befand sich zu dieser Zeit in Lyon, wohin er sich vor den Verfolgungen in Paris zurückgezogen hatte, und fiel hier in der Nacht vom 28. auf den 29. August 1572, in welcher in Lyon die Greuelscenen der Ermordung der Huguenotten begannen,[2]) mit 1300

[1]) Ebrard, Ausgewählte Psalmen Davids. 1852. S. 3 behauptet noch frischweg: „die Melodien und Choräle zu diesen französischen Psalmen sind von Claude Goudimel;“ ebenso überschreibt Friedr. Riegel die bei Schöberlein, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesf. I. Nr. 272a. 391. II. Nr. 272. 674. III. Nr. 261. 273. 335. 418. 446. 447b. 448b. 566. 576 mitgeteilten Psalmentonsätze noch mit: „Mel. u. Harm. von Claude Goudimel;“ dagegen sagte schon Ludw. Erk, Ch.-B. 1863. S. 243: „weder er noch Bourgeois können als Erfinder der Melodien gelten,“ und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 219 giebt nur die Möglichkeit zu, daß G. „an den im Jahre 1562 neu erschienenen Melodien als Erfinder beteiligt gewesen sein könnte.“ Vgl. auch Bovet, a. a. O. S. 65 u. 66. — Das Nähere über den Ursprung der fraglichen Melodien vgl. in dem Art. „Psalmengesang.“

[2]) Nicht wie alle seitherigen Angaben lauten, in der eigentlichen Bartholomäusnacht (24. auf 25. Aug.); vgl. Bulletin de la Société d'Histoire du Protéstantisme. 2. Serie IV. pag. 364—367.

Calvinisten als ein Opfer der blinden Wut des katholischen Pöbels, aus dessen Händen der damalige Kommandant der Stadt, Mandelot, ihn, „dessen größtes Verbrechen eben seine Psalmenbearbeitungen waren," vergebens zu retten gesucht hatte; sein Leichnam wurde in die Rhone geworfen.[1]) — Von Goudimels Werken, denen Ambros „eine große Sauberkeit und Reinheit des Tonsatzes zuschreibt, die z. B. Quintenparallelen unbedingt ausweicht," und in denen er außerdem „einen eigentümlichen Reiz, eine holdselige Anmut und einen zarten, fast mädchenhaften Zug" findet, und daher meint: „was sich bei Palestrina ähnliches zeige, habe er seinem Lehrer zu danken," — sind hier zu verzeichnen:

1. Les Pseaumes mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Beze, mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel. O. O. (Genève) par les heritiers de François Jaqui. 1565. kl. 18^{0}. Dies ist die erste Ausgabe der einfachen Tonsätze Goudimels, in einem Band, die vier Stimmen aber nicht in Partitur, sondern einzeln einander gegenüber gedruckt; die Melodie im Tenor, mit Ausnahme von folgenden 17 Psalmen: Ps. 28. 30. 34. 35. 40. 43. 61. (76). 77. 81. (86.) (109.) 117. (127.) 129. (139.) 146, die sie im Diskant haben. Mit denselben Tonsätzen, aber in vier einzelnen Stimmbüchern gedruckt erschien im selben Jahr eine Ausgabe: Paris, Adrien le Roy et Robert Ballard. 1565." in 12^{0}. obl. 4 Stimmbde. — 2. Les CL Pseaumes de David nouvellement mis en musique à quatre Parties par Claude Goudimel. Dies zweite Psalmenwerk G.s wäre nach O. Douën, a. a. O. II. S. 28 ebenfalls 1565 erstmals erschienen, ist jedoch in dieser ersten Ausgabe noch nicht wieder aufgefunden, und nur in einer Ausgabe „Genève, Pierre de Saint-André. 1580." 12^{0}. obl. 4 Stimmbde. bekannt. Es enthält die Melodie in der Oberstimme, mit Ausnahme von folgenden 15 Nrn.: Ps. 53. 62. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 78. 82. 100. 108. 116, wo dieselbe im Tenor geblieben ist, und figurierten Satz. — 3. Les Psalmes de Dauid compris en huit liures, mis en musique à quatre parties en forme de motets par Claude Goudimel. Paris. Adrien Le Roy et Robert Ballard. 1565. kl. quer 4^{0}. 4 Stimmbde. Dies sind die Psalmmotetten G.s, mit 4—8stimmigen Sätzen (die Angabe des Titels ist also nicht genau) für alle Strophen der behandelten Psalmen; doch sind nur die folgenden der acht Bücher dieses Werkes bis jetzt bekannt: eines, jedoch unbestimmt welches, aus Fétis, a. a. O. IV. S. 69, der es ins J. 1562 verlegt (Draudius hat vielleicht richtiger 1565) und angiebt, es enthalte 16 Psalmen; dann das 6. Buch. Paris 1565; ferner das 7. 1566, und endlich das 8. Paris 1566. — Über die deutschen Ausgaben der einfachen Tonsätze Goudimels vgl. man den Art. „Lobwasser."

---

[1]) Varillas a. a. O. erzählt: „Mandelot se mit inutilement en devoir d'empêcher à Lyon le massacre de treize cents calvinistes, et sourtout de l'incomparable musicien Gaudinel, connu sous le nom de Claudin le Jeune (mit dem ihn dieser Schriftsteller verwechselt). Son plus grand crime fut d'avoir inventé les beaux airs des pseaumes de Marot et de Bèze, qui se chantaient au prêche . . ." Ähnlich Le Martyrologe protest. liv. X. Fol. 772, bei Bovet a. a. O.

Graduale im liturgischen Kirchengesang nennt man: a) im weiteren Sinne alle die Gesänge, welche zwischen der Lektion der Epistel und des Evangeliums ausgeführt werden, und welche den Zweck haben, die geistige Verbindung zwischen dem epistolischen und evangelischen Teile der biblischen Lesungen des Hauptgottesdienstes herzustellen; b) im engeren Sinne den ersten dieser Gesänge: das eigentliche Graduale, ein Responsorium (vgl. den Art.), das Psalmenverse oder andre Bibelsprüche, die mit den jeweiligen Lesestücken in Beziehung stehen,[1]) als Textunterlage hat, und dem das Halleluja (vgl. den Art.) folgt. Nach der ältesten Weise der Kirche (Apost. Konstit. und Konzil von Laodicea 372) wurde nach der Lesung der Epistel durch den Psalmisten (Kantor) von dem Ambon (Lesepult) aus der 117. Psalm aus der Pergamentrolle vorgesungen und von der Gemeinde respondierend wiederholt (Psalmus responsorius), und bis ins 5. Jahrhundert hinein scheint dies auch in der römischen Kirche bräuchlich gewesen zu sein. Vom Ende des 6. Jahrhunderts an aber erhielt das eigentliche Graduale in der katholischen Kirche seine noch jetzt im allgemeinen übliche Gestalt und seinen Namen. Letzterer ist von dem Platze hergenommen, auf dem der Kantor sang, den Stufen (gradus, also Graduale, Stufen- oder Staffelgesang) des Ambon, während die Höhe desselben, als ausgezeichneter Platz, im römischen Ritus dem Verkünder des Evangeliums, dem Diakon, vorbehalten war.[2]) Die Gradualien sind für die verschiedenen kirchlichen Zeiten fest bestimmt und ihre sich in einem bestimmten Kreise von Modulationen bewegenden gregorianischen Melodien gehören meist dem zweiten und sechsten Ton an, so zwar, daß der zweite Ton eigentlich nur eine Gradualmelodie hat, die den verschiedenen Texten mittelst Varianten angepaßt ist, während der sechste Ton mehrere Grundformen aufweist, die entweder ganz gleich, oder mit Variationen und neuen Melodieteilen oft wiederkehren. Die neueren katholischen Kirchenkomponisten haben das Graduale zu einem kunstmäßigen Stück für den Chorgesang ausgebildet. Der wortlose Jubilus (Jubilation, vgl. den Art.) des dem Graduale folgenden Halleluja wurde nach und nach zu den Prosen (vgl. den Art.) und Sequenzen (vgl. den Art.) ausgebildet, und in der Passionszeit, während der in der Kirche überhaupt kein Halleluja ertönen darf, trat an die Stelle desselben der Tractus (vgl. den Art.). — Die evangelische Kirche nahm alle diese Gradualgesänge aus der mittelalterlichen Kirche in ihre Liturgie herüber. Das eigentliche Graduale zwar, für das Luther (Form. Miss. 1523) möglichste Kürze empfahl,[3]) kam in unsrer Kirche weniger und

[1]) Vgl. Hermesdorff, Graduale juxta usum ecclesiae cathedralis Trevirensis etc. Trier 1863. — Kornmüller, Lex. der kirchlichen Tonkunst. Brixen 1870. S. 177.

[2]) Vgl. Kienle, Choralschule 1884. S. 107; andere Herleitungen des Wortes Graduale bei Aurel. Reomensis, Musica (vgl. Gerbert, Script. eccles. I. S. 60"), bei Joh. Beleth (Mitte des 12. Jahrh.) Divinorum officiorum explicatio, und W. Durandus, Rationale.

[3]) „Gradualia quadragesimalia et similia, quae duo versus excedunt, cantat quisquis velit in domo sua; in ecclesia nolumus taedio extingui spiritum fidelium" — sagt er hierüber.

nur in lateinischer Sprache in Gebrauch, „damit die Schüler auch im lateinischen Gesang geübt werden," wie die Oldenb. K.-O. 1573 meint; dagegen fanden die übrigen Gesänge: Halleluja, Sequenzen, Prosen, Traktus, wie in den ihnen gewidmeten besondern Artikeln gezeigt werden soll, allgemeinen Eingang, anfänglich lateinisch, später immer mehr in deutscher Übersetzung und zwar sämtlich vom Chore gesungen. Noch aber entsprach es der evangelischen Grundanschauung vom Gottesdienst, auch an dieser Stelle der Liturgie die Gemeinde in Mitthätigkeit zu ziehen, und so sehen wir denn schon Luther (Deutsche Messe 1526) bestimmen: „Auf die Epistel singet man ein deutsch Lied: Nu bitten wir den heiligen Geist — oder sonst eins, und das mit dem ganzen Chor" (d. h. Chor und Gemeinde). Diese Einrichtung fand allgemeinen Eingang, und da nicht überall ein Chor zur Verfügung stand, trat das Gemeindelied an vielen Orten ganz an die Stelle der Gradualgesänge: es wurde zum Hauptlied (vgl. den Art.), und die Sache des Gradualgesanges in der evangelischen Kirche stellte sich im ersten Jahrhundert der Reformation im allgemeinen so, wie dies z. B. aus der Pommerschen Kirchen-Agenda von 1568 zu ersehen ist, welche sagt: „Hierauff (nemlich nach Lesung der Epistel) singet das Chor die Sequentiam de tempore vel Festo, oder Tractum, oder zuweilen ein Alleluja mit dem Gradual, oder auff die Sontag einen Deutschen Psalm (d. h. ein Gemeindelied), der sich mit dem Evangelio reimet." Wie sich hieraus im Verlaufe der Zeit neue, und zwar specifisch evangelische kirchenmusikalische Formen herausbildeten, wie man zunächst Hauptsprüche aus den Evangelien herausnahm und sie in Motettenform komponierte, wie diese sich dann zu Dialogen (Geistliche Gespräche über das Evangelium," „Dialogi spirituali" u. dgl.) und endlich zu „Geistlichen Konzerten" („Musikalische Andachten") mit Instrumentalbegleitung, d. h. zur Kantate erweiterten: dies alles wird in dem Artikel „Kirchenkantate, evangelische" des Näheren darzulegen sein.

Graff, Johann Christoph,[1]) ein angesehener älterer Organist, war um 1670 als der Sohn eines Rektors zu Erfurt geboren. Er bildete sich in seiner Vaterstadt nach dem Vorbilde Pachelbels zum fertigen Orgel- und Klavierspieler aus, und wurde frühe Organist an der Thomas-, dann an der Kaufmannskirche daselbst. 1693 aber verließ er Heimat und Stellung, um bei Georg Böhm (vgl. den Art.) in Lüneburg weitere Ausbildung in der Musik zu suchen. Bereits 1694 wird er dann zu Magdeburg bei Gelegenheit der Aufstellung einer neuen Orgel in der dortigen Johanniskirche genannt. An dieser Kirche wurde er kurz darauf Organist, zunächst als Substitut des Organisten Georg Schüler, um nach dessen 1702 erfolgtem Tode sein

[1]) Nicht „Johann," wie Spitta, Bach I. S. 116. Mendel, Musik. Konvers.-Lex. IV. S. 326 nach Walther haben, auch nicht „Jean-Chrétien" wie Fétis, Biogr. univ. IV. S. 79. die Chiffer „J. C." bei Gerber, N. Lex. II. S. 372 aufgelöst hat. Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 173.

Nachfolger zu werden. Doch starb er schon 1709 zu Magdeburg. — „Graff war äußerst strebsam, studierte und komponierte fleißig, das läßt ein von ihm 1698 den 1. Dezember angelegtes ausgedehntes Kollektaneenbuch, das nur durch ungemeine Litteraturkunde ermöglicht werden konnte, erkennen."[1]) Gerber (vgl. N. Lex. II. S. 372) besaß unter seines Vaters Nachlaß „verschiedene Präludien und Choralvorspiele" von ihm im Mskr.; als auf uns gekommen ist bis jetzt nur ein einziges Choralvorspiel „Der du bist drei in Einigkeit" ein Trio mit dem Cantus firmus im Pedal, bekannt.

Granzin, Ludwig, Organist in Danzig, ist um 1810 zu Halle an der Saale geboren und bildete sich daselbst unter Niemeyers und Naues Leitung zum Musiker aus. Von 1831 wirkte er neun Jahre lang als Kantor an der Domkirche und Gesanglehrer zu Marienwerder und seit 1840 ist er Organist an der Johanniskirche zu Danzig. Folgende seiner Werke sind hier zu nennen:

Crucifixus a 6 Voci con Organo ad lib. Berl. Trautw. — Op. 4. Salvum fac regem für Mchor. mit Pos. Das. — Op. 5. Simeons Gebet, nebst angehängter Doxologie für 8stgn. Chor a capella. Das. — 30 Choralmelodien für das Pf. bearbeitet. Danzig, Weber, sowie die trefflichen „Bemerkungen über Orgelbau," Allg. mus. Zeitg. 1863. S. 323—326 u. 341—343.

Graumann (Poliander), Dr. Johann, der Mitreformator der Kirche im Ordensstaate Preußen, ist hier zu nennen, weil man ihm früher gewöhnlich auch die Melodie seines herrlichen Lobliedes „Nun lob mein Seel den Herren" zugeschrieben hat. Geboren am 5. Juli 1487 zu Neustadt in der bayrischen Oberpfalz, studierte er zu Leipzig, wo er 1516 Magister und Kollege an der Thomasschule und 1520 deren Rektor wurde. Der Reformation sich anschließend, ging er 1522 nach Wittenberg, predigte 1523—1525 in Würzburg und Nürnberg und kam 1525 auf Luthers Empfehlung hin als Prediger nach Königsberg, wo er sich namentlich auch durch seine Thätigkeit bei der Einrichtung des neuen evangelischen Schulwesens in Preußen verdient machte. Am 29. April 1540 starb er zu Königsberg. — Sein Lied, das nach Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 168 in Nürnberg um 1540 erstmals gedruckt wurde, erscheint ziemlich gleichzeitig auch mit der Melodie bei Hans Kugelmann, (vgl. den Art.) „News Gesang ꝛc." Augsburg 1540. Nr. 17 und wird deshalb nach v. Winterfelds Vorgang, Ev. K.-G. I. S. 207 am liebsten Johann Kugelmann zugeschrieben. Jedenfalls gehört sie ihrer Grundlage nach dem weltlichen Volksgesang aus der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts an; ob sie dann

---

[1]) Dieses Buch mit dem Titel „Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum" enthält außer vielen Motiven aus den Werken von Meistern wie Buxtehude, Reinken, Pachelbel, Böhm, Leiding, Küchenthal, Armsdorff, Kerl, Witte, Hanff, Meinong, Effler, Kuhnau, Bruhns, J. M. B(ach), J. C. Bach, Kniller, Schelle, Froberger, Corelli, Hasse, Lucas, Wecker ꝛc. ꝛc. ebenso zahlreiche von Graff selbst. Es ist jetzt im Besitze A. G. Ritters.

Johann Kugelmann ausgestaltet, oder ob sie nicht Graumann selbst für sein Lied eingerichtet hat, ist bis auf Weiteres zweifelhaft. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 u. 217—218. Näheres über die Melodie vgl. im Art. „Nun lob mein Seel den Herren."

Graun, Karl Heinrich, der „richtige und wirkliche Kapell- und Sangesmeister" Friedrichs d. Gr., gehört seiner Hauptwirksamkeit nach nicht dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik an, sondern war neben seinem ihm geistesverwandten und ihn an Bedeutung noch überragenden Zeitgenossen Johann Adolf Hasse einer der hervorragendsten Vertreter der deutsch-italienischen Musikerschule und der von ihr hauptsächlich gepflegten italienischen Hof- und Prunkoper des vorigen Jahrhunderts. Für die Musik der evangelischen Kirche „bedeutet Hasse nichts und Graun sehr wenig;" gleichwohl darf letzterer hier nicht übergangen werden, weil seine Passions-Kantate „Der Tod Jesu" einen so tiefgehenden Einfluß erlangte, daß sie „für die protestantischen Karfreitagsmusiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts" — und bis tief ins 19. herein — „schlechthin maßgebend wurde.[1]) Graun war am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück im Königreich Sachsen geboren, und erhielt daselbst mit zwei älteren Brüdern,[2]) die ebenfalls namhafte Musiker wurden, auch den ersten Musikunterricht. Seine weitere allgemeine und musikalische Bildung erlangte er mit seinen Brüdern von 1713—1720 als Alumnus der Kreuzschule zu Dresden, wo er an dem Kantor Grundig, dem Hoforganisten Petzoldt und dem Kapellmeister Schmidt nicht nur treffliche Lehrer im Gesang, Klavier- und Orgelspiel und in der Komposition fand, sondern zugleich auch unter den bildenden Einfluß des damals so außerordentlich blühenden Dresdner Musiklebens, namentlich der unter Antonio Lottis Leitung berühmten italienischen Hofoper, trat. Nach vollendeten Schulstudien blieb er, eine Kunstreise nach Prag 1723 abgerechnet, in Dresden und beschäftigte sich mit Komposition, besonders von Motetten und Kirchenkantaten von denen er zwei vollständige Jahrgänge und eine große Passionsmusik schrieb und in der Kreuzkirche zur Aufführung brachte. 1725 wurde er, dessen schöne Diskantstimme sich in der Mutation in einen weichen Tenor umgewandelt hatte, der Nachfolger Hasses als Tenorist an der Oper zu Braunschweig; doch machte er sich hier bald auch als Komponist von Opern und Kirchenstücken einen Namen und erhielt daher den Titel eines Vice-

[1]) Vgl. Spitta, Allg. deutsche Biogr. XIII. S. 55; ders. Bach II. S. 329.

[2]) Diese Brüder waren: August Friedrich Gr., der älteste, gest. 1772 (nach der Allg. deutschen Biogr. IX. S. 607, oder 1765 nach W. Preuß, Euterpe 1868. S. 11) als Dom- und Stadtkantor, sowie Kollege des Stiftsgymnasiums zu Merseburg; und: Johann Gottlieb Gr., geb. um 1698, ausgezeichneter Violinspieler (vgl. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. Leipz. 1867. S. 165 ff.), 1726 Kapelldirektor zu Merseburg, dann beim Fürsten von Waldeck, von 1740 an Konzertmeister der königl. Kapelle zu Berlin, wo er 27. Okt. 1771 starb. Der Vater, August Graun, lebte 1690—1735 als Acciseinnehmer zu Wahrenbrück.

Kapellmeisters.[1]) Als ihn der damalige Kronprinz Friedrich von Preußen 1735 zu Braunschweig kennen lernte, erbat er sich Graun für seine Kapelle zu Rheinsberg und gewann ihn als Sänger, wie als Komponisten von Kammerkantaten so lieb, daß er ihn von da ab in seinem Dienste festhielt und ihm lebenslang in treuer Freundschaft verbunden blieb. Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1740 ernannte er ihn mit dem für die damalige Zeit ansehnlichen Gehalt von 2000 Thlrn. zu seinem Kapellmeister, und sandte ihn, nachdem er die Trauermusik für den verstorbenen König komponiert und aufgeführt hatte, noch im selben Jahr nach Italien, um Sänger und Sängerinnen für die neuzuerrichtende italienische Oper zu Berlin zu engagieren. Diesem neuen Kunstinstitute widmete Graun von da an fast ausschließlich seine hervorragende künstlerische Kraft und Thätigkeit, und erreichte mit den 28 Opern, die er im Ganzen für dasselbe schrieb,[2]) so bedeutende Erfolge, daß nicht nur sein König und das Publikum ihm huldigten, sondern auch Kunstgenossen, wie Hasse, und Dichter und Kritiker der schönen Künste, wie Lessing, Sulzer u. a. einmütig in sein Lob einstimmten. Auf dem Gebiete der geistlichen Musik bethätigte sich Graun während seiner Berliner Zeit nur noch gelegentlich: so 1755 auf Veranlassung der Prinzessin Amalie (vgl. den Art.) durch die Komposition der Passionskantate „Der Tod Jesu,“ und 1756 durch sein „Tedeum“ zur Feier des Sieges von Prag, von denen letzteres „bedeutender als alle seine Opern“ genannt wird, und erstere als sein Meisterwerk anzusehen ist, das allein seinen Namen auf die Gegenwart gebracht hat. Es ist hier nicht der Ort, auf die immer wieder auftauchenden Kontroversen über den musikalischen Wert dieses Werkes einzutreten,[3]) nur das muß vom Standpunkt der evangelischen Kirchen-, d. h. gottesdienstlichen Musik aus bemerkt werden, daß es als kirchliche Passionsmusik nicht anerkannt werden kann, wie oft es auch, namentlich in Berlin, noch heute als solche gebraucht wird.[4]) Sofern der „Tod Jesu“ nämlich als Geistesprodukt einer Zeit, die dem

[1]) Über G.s Aufenthalt und Thätigkeit in Braunschweig vgl. die neuen und wertvollen Mitteilungen von Chrysander in den „Jahrbüchern für musik. Wissensch.“ I. 1863. S. 276 ff.

[2]) Die erste dieser Opern war „Rodelinda, Regina dei Longobardi“ 1741, die letzte „Merope“ 1756. Ein Verzeichnis der Opern Grauns findet man bei Fétis, Biogr. des Music. IV. pag. 89. 90, nähere Angaben über dieselben bei Schneider, Gesch. der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin, Oktav-Ausg. 1852. S. 55—148. Vgl. auch Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins 1801. S. 198 ff.

[3]) Vgl. eine Zusammenstellung verschiedener Ansichten hierüber bei Bitter, Beitr. zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 342—347, und v. Winterfelds Urteil: Evang. K.-G. III. S. 240.

[4]) „Das Werk hat sich in Berlin so heimisch gemacht, daß es fast mit zur Feier der Passionszeit gehört und noch jetzt jährlich oft zweimal aufgeführt wird,“ sagt M. Fürstenau, Allg. deutsche Biogr. IX. S. 608; in der Einschränkung auf Berlin kann auch die Behauptung A. Maczewskis bei Grove, Dict. I. S. 621: „In Germany the „Tod Jesu“ holds in same degree the position which is held by the „Messiah“ in England“ als zutreffend anerkannt werden; dagegen ist es jedenfalls übertrieben, den „Tod Jesu,“ wie ebendas. IV. S. 131 geschieht, kurzweg „The Messiah of Germany“ zu nennen.

Mittelpunkt aller evangelischen Kirchenmusik, dem Choral, vollständig verständnislos gegenüberstand, diesen nicht mehr als solchen Mittelpunkt, sondern nur noch als gelegentliches, rein musikalisches Effektmittel verwendet, sinkt das Werk auf die Stufe der Konzertmusik mit religiösem Text herab, ist nicht mehr gottesdienstliche Passionsmusik, sondern nur noch Passionskantate. Ob es dann als solche in seiner rationalistisch-empfindsamen Ausdrucksweise seinem hohen Gegenstande gerecht werde, kann für uns nicht weiter in Betracht kommen.[1]) — Graun starb zu Berlin am 8. August 1759 im 58. Lebensjahre. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Passionskantate: „Lasset uns aufsehen auf Christum," zu Dresden um 1720 komp. mit 57 Nrn. Part. königl. Bibl. Berlin. — 2. Oratorium con 8 voci e strom. del Sign. K. H. Graun, Kapellmeister in Wolffenbüttel." „Herr sei mir gnädig, denn ich bin schwach." Zwischen 1725—1730 komp. 8 Nrn. ohne Choräle. Bibl. Berl. — 3. Trostvolle Gedanken über das Leyden und Sterben unsres Herrn und Heylandes Jesu Christi." Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld." 1730. 35 Nrn[2].) — Später umgearbeitet zu: 4. Passionsmusik von Graun, mit vortrefflichen Chören und Fugen, 4- und 5stimmig." „Wer ist der, so von Edom kommt?" 42 Nrn. Part. in einer Abschrift von Ph. Em. Bach, k. Bibl. Berl. — 5. „Kommt her und schaut." Große Passionskantate. — 6. „Das Versöhnungsleiden Jesu." Passionsmusik. — 7. Der Tod Jesu. Passionskantate von C. W. Ramler 26. März 1755 in der Domkirche zu Berlin erstmals aufgeführt (26. März 1855 Jubiläumsaufführung daselbst). Ausgaben: Part. 1760. 1766. 1810 und zahlreiche Klavierauszüge. — 8. Tedeum laudamus. Für Solostmm., Chor und Orch. 1756. Part. Leipz. 1757. Neue Ausgaben: Berlin, Schlesinger (v. A. Conradi); Wolfenbüttel, Holle. — Über Graun's Ode „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" vgl. den Art.

Graupner, Christoph, ein äußerst fruchtbarer Kirchentonsetzer seiner Zeit, war im Januar 1683 zu Kirchberg im sächsischen Erzgebirge geboren und erhielt daselbst auch den ersten Musikunterricht. Er besuchte 1697—1704 die Thomasschule und 1704—1706 die Universität Leipzig, um Jurisprudenz zu studieren; und diesem neunjährigen Aufenthalt in Leipzig verdankt er seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. In der Musik Schüler Kuhnaus, war er unter dessen trefflicher Leitung bald Meister geworden und kam 1706 nach Hamburg, wo er an Stelle Schieferdeckers, der als Buxtehudes Nachfolger Organist zu Lübeck geworden war, als Cembalist in das berühmte Opernorchester eintrat und sich als Komponist ganz der Richtung Reinhard Kaisers anschloß. 1709 berief ihn der Landgraf von Hessen-

[1]) Ein scharfes, aber treffendes Urteil in dieser Hinsicht hat Moriz Hauptmann in einem Briefe an Franz Hauser (vom 31. Dezbr. 1827, vgl. Euterpe 1872. S. 136) gesprochen, wenn er sagt: „Ich kann mir soviel aus diesem Opus gar nicht machen. Ich mag eben das kraftlose weinerliche Klagen über das Leiden Christi nicht; dafür ist er doch wahrlich nicht gestorben, daß wir so schneidermäßig darüber jammern sollen."

[2]) Von A. W. Bach 1835 in der Marienkirche zu Berlin wieder aufgeführt.

Darmstadt als Vicekapellmeister nach Darmstadt, und ernannte ihn 1711 zum wirklichen Kapellmeister. 1722 bewarb er sich mit Seb. Bach, Kauffmann u. a. um die Stelle des Thomaskantors zu Leipzig, kam selbst dahin, legte seine Probe ab und erhielt auch seine Ernennung. Doch verweigerte ihm der Landgraf die Entlassung, und so blieb er in Darmstadt, wo er gänzlich erblindet am 10. Mai 1760 starb. — Gr. war als Komponist ein Vielschreiber von staunenswerter Fruchtbarkeit und lieferte namentlich von 1720 ab eine unglaubliche Menge von Kirchenkantaten, die längst vergessen sind. Nur sein „Neuvermehrtes Darmstädtisches Choralbuch. Darmstadt 1728, — mit 256 Melodien — ist hier zu verzeichnen.

Gray and Davison, Firma eines großen Orgelbaugeschäftes in London und Liverpool. Dasselbe wurde 1774 von Robert Gray in London errichtet, dem zunächst William Gray, und als dieser 1820 starb, John Gray als Leiter folgten. 1837—1838 hieß die Firma „Gray and Son;" dann trat Frederik Davison ein und die Firma änderte sich in „Gray and Davison." Auch nachdem Gray 1849 gestorben war und Davison das Geschäft allein weiterführte, blieb die obige Firma. Davison vereinigte 1876 die Werkstätte von Robson mit seinem Geschäft und übernahm überdies noch als eigenes Geschäft das Bewshur'sche zu Liverpool. —

Die Händel-Orgel im Crystall-Palast, die Orgel der Paulskirche zu London, sowie die trefflichen Konzertorgeln in den Stadthäusern zu Leeds, zu Bolton und zu Glasgow sind die bedeutendsten Erzeugnisse von Gray and Davison.

Greef, Wilhelm, war am 18. Dezember 1809 zu Kettwig a. d. Ruhr geboren und hatte sich bis 1830 im Seminar zu Mörs als Lehrer ausgebildet. Von 1830 an am Seminar als Hülfslehrer wirkend, wurde er 1831 erster Lehrer an der Stadtschule und Gesanglehrer am Adolfinum, sowie 1833 noch Organist in Mörs und diese Ämter verwaltete er mit Treue und Hingebung bis an seinen Tod am 12. September 1875. Gr. hat sich um die Verbesserung des Schul- und Kirchengesangs in der Rheinprovinz, sowie um die Erforschung des Volksliedes in Westdeutschland als treuer Genosse Ludw. Erk's Verdienste erworben; mit den beiden Erk hat er eine Anzahl wertvoller Liedersammlungen ediert. Hier sind zu verzeichnen:

„Alte und neue christliche Männerchöre. Mit Berücksichtigung der kirchl. Feste." 2 Hfte. Essen. Bädeker. — „Siona, Choräle und andere relig. Gesänge," vgl. Art. „Erk." — „Schul-Choralbuch für die evang. Schulen in Rheinl.-Westf. Ausg. nach dem evang. G.-B. für Rheinland-Westf." Essen. Bädeker. — 36 Nachspiele für Orgel von Chr. H. Rinck. Op. 107. Neue Ausg. besorgt von W. Greef. Das. — Präludien für Orgel von Chr. H. Rinck. Ausg. der schönsten Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evang. Kirche. Ausgew. u. neu herausgeg. von W. Greef. 4 Hfte. Das. — Choralbuch für evang. Kirchen von Natorp-Rinck. 3. verbesserte Aufl. Die Choräle neu geordnet und historisch bestimmt von G. B. Adelb. Natorp, mit meist neuen Zwischenspielen und mit Schlüssen versehen von W. Greef. Das. —

Green, Samuel, der bedeutendste englische Orgelbauer aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, der nicht nur die zahlreichsten Werke unter allen englischen Orgelbauern seiner Zeit gefertigt, sondern auch wesentlich zur Ausbildung der Orgelbautechnik in England beigetragen und sich durch die weiche Fülle des Tones, die er seinen Werken zu geben wußte, einen besonderen Ruf erworben hat. Er war 1740 geboren und erlernte seine Kunst in den Werkstätten des älteren Byfield, Bridges und Jordans. Nachdem er einige Zeit gemeinschaftlich mit dem jüngeren Byfield gearbeitet hatte, errichtete er sein eigenes Geschäft, aus dem nach und nach ca. 80 Orgelwerke verschiedener Größe für englische Kirchen, aber auch für St. Petersburg und Kingston auf Jamaika, hervorgingen. Er starb am 14. September 1796 zu Isleworth und seine Witwe setzte das blühende Geschäft noch einige Zeit fort. Zwei seiner Werke sind bei Grove, Dict. II. S. 598 beschrieben und 50 derselben sind bei Hopkins and Rimbault, The Organ etc. 1877. I. S. 150 bis 153 verzeichnet.

Gregor, Christian, „der Assaph der Brüdergemeinde," war am 1. Januar 1723 zu Dirsdorf bei Peilau in Schlesien als der Sohn frommer Bauersleute geboren, und erhielt daselbst, teils im Hause des Grafen v. Pfeil, teils durch den Ortsgeistlichen und Ortslehrer seine ihn für den Lehrerberuf vorbereitende Bildung. Ein Besuch, den er 1740 in Herrnhut machte, weckte in ihm den Wunsch, sich der Brüdergemeinde anzuschließen; doch kehrte er vorerst in seine Heimat zurück, wo er Gelegenheit fand, sich namentlich in der Musik noch weiter auszubilden. 1743 wurde er dann in die Brüdergemeinde aufgenommen und ihm die Stelle des Organisten und die Leitung der Kirchenmusik in Herrnhut übertragen, welche Ämter er 1748 auch zu Herrenhag und 1749 zu Zeist verwaltete. 1753 kam er als Rechnungsführer der Generaldirektion nach Herrnhut zurück, wurde 1756 zum Diakon geweiht, als welcher er die Singgottesdienste leitete und die Musikdirektion führte. Als 1773 von der obersten Behörde der Brüder, der Unitätsältesten-Konferenz, beschlossen wurde, durch ein neues Gesangbuch den Kirchengesang der Gemeinde zu ordnen, erhielt Christ. Gregor den Auftrag, dies G.-B. zu bearbeiten. Es erschien 1778 und ist das noch gegenwärtig im Gebrauch befindliche. Sechs Jahre später, 1784, folgte ihm das zugehörige, durch einen Synodalbeschluß vom Jahre 1782 angeordnete Choralbuch, dessen Zusammenstellung Gregor ebenfalls besorgte. Nachdem er 1789 Bischof der Gemeinde geworden war, trat er 1792 nach Spangenbergs Tode an die Spitze der ganzen Unität, und am 6. November 1801 starb er, fast 79 Jahre alt, zu Berthelsdorf. — Sein Ch.-B. hat den Titel:

> „Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien. Zu finden in den Brüder-Gemeinen und gedruckt zu Leipzig in der Breitkopfischen Buchdruckerey 1784." Qu. Fol. 4 Bl. Vorbericht unterzeichnet: Christian Gregor. Barby den 10. April 1784. 256 S. u. 8 Bl. Register und Nachtrag. Das

Buch enthält 467 Choräle mit bezifferten Bässen, darunter laut Vorrede „über 60 ganz neue Melodien," für deren Urheber v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 263. Gregor mit „aller Wahrscheinlichkeit" annehmen zu dürfen glaubt,[1]) während andere, z. B. Becker, Choralsammlungen. S. 204. Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 486 f., ihm nur drei (die dritte aus einer Volksweise gebildet) zuschreiben, nämlich:

Erwünschte Zeit, wann wirst du doch erscheinen. Ch.-B. Art. 136 b.
Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi. (vgl. den Art.) Ch.-B. Art. 540 e.
Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine. (vgl. den Art.) Ch.-B. Art. 185 a.

Gregor I., der Große, einer der hervorragendsten und einflußreichsten Päpste, der Begründer der Einheit und Macht der römisch-katholischen Kirche, kommt für uns deswegen in Betracht, weil er in seine kirchlich organisatorischen Bestrebungen auch die Einrichtung und gesetzliche Feststellung des gesamten liturgischen Gesanges mit einbezogen und durch den nach ihm genannten Gregorianischen Gesang den Grundtypus katholischer Kirchenmusik geschaffen hat, an dem seine Kirche bis auf den heutigen Tag unverbrüchlich festhält und dem auch der Altargesang der evangelischen Kirche entsprossen ist. — Gregor war als Angehöriger einer der ältesten und reichsten römischen Adelsfamilien wahrscheinlich im Jahr 540 zu Rom geboren und erhielt eine sorgfältige, doch einseitige Erziehung. Frühe treffen wir ihn als weltlichen Beamten im Dienste seiner Vaterstadt; in der Folge aber sehen wir ihn die Würde eines römischen Prätors mit der Mönchskutte vertauschen und, nachdem ihn Papst Pelagius II. zum Diakon geweiht hatte, diesem von 578—585 als Nuntius in Konstantinopel dienen. Nach seiner Rückkunft nach Rom trat er als Abt an die Spitze eines von ihm selbst gegründeten Klosters, und 590 folgte er dem Pelagius auf dem päpstlichen Stuhl. Solange er diesen inne hatte, zeigte er sich als einen Charakter, der außergewöhnliche Stärke des Willens mit ungeheuchelter Frömmigkeit verband, und als einen Geist, der mit seltener Einsicht die schwierigen kirchlichen und politischen Verhältnisse seiner Zeit nicht nur zu überschauen vermochte, sondern sie auch für seinen Zweck, die Begründung der Macht der römischen Kirche, zu benutzen verstand. Er starb am 12. März 604 zu Rom, mit dem Ruhme eines Mannes, der seiner Kirche in Hinsicht ihrer inneren und äußeren Gestaltung die Bahn vorgezeichnet hat, auf der sie dann ein ganzes Jahrtausend gewandelt ist. — Gregors

---

[1]) Gregor selbst giebt weder in seinem „Vorbericht," noch im Ch.-B. selbst irgend welche Andeutung über die Herkunft dieser „ganz neuen Melodien;" es sind die folgenden: Art. 1 b. 2 b. 5 b. 6 b. 7 b. 7 c. 8 b. 12 b. 16 b. 17 b. 18 b. 19 b. 20 b. 31 b. 55 b. 59 a. 59 b. 74 b. 77 b. 79 c. 96 b. 96 c. 99 b. 107 b. 109 a. 109 b. 109 e. 109 f. 110 b. 112 b. 126 b. 129 b. 136 b. 149 b. 189 b. 206 b. 206 c. 208 b. 208 c. 216 b. 228 b. 241. 254 b. 256 b. 258 b. 269 b. 271 b. 275 b. 279 b. 280 b. 299 b. 303 b. 318 b. 321 b. 324 b. 358 b. 428 b. 471 b. 474 b. 477 b. — Bemerkenswert ist noch, daß gerade bei der Melodie, welche Gregor erwiesenermaßen als Erfinder zugehört, bei „Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi" unter Art. 540 „Bibeltext-Melodien" c. S. 384 das Zeichen der „neuen Melodien" nicht steht.

kirchlich-organisatorische Thätigkeit, soweit dieselbe für uns in Frage kommt, bezog sich zunächst auf die Liturgie seiner Kirche. Auf Grundlagen, wie sie von einigen seiner Vorgänger (Leo I., Gelasius I.) in der römischen Kirche bereits vorhanden waren, arbeitete er eine neue Gottesdienstordnung aus, durch die er „der Vater der römischen Messe" geworden ist. Denn aus seiner Ordnung der kirchlichen Handlungen bildete sich im Verlaufe des Mittelalters unter mannigfachen Veränderungen und Zusätzen das römische Meßbuch heraus, wie es 1570 kirchlich sanktioniert, 1604 erneuert wurde, und nach einer nochmaligen Revision 1634 seine endgiltige Gestaltung erhielt. Mit der Meßordnung hängt dann des weiteren Gregors Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik aufs genaueste zusammen: es schreiben ihm die mittelalterlichen Musikschriftsteller übereinstimmend das Verdienst zu, die in der Messe gebräuchlichen Choralgesänge gesammelt, eingerichtet und für die einzelnen Handlungen festgestellt zu haben. Um den von ihm eingerichteten Gesang zu pflegen und zu erhalten gründete er ferner die Römische Sängerschule (schola cantorum), eine Sängerkorporation klerikalen Charakters, die das Muster für alle derartigen Einrichtungen der katholischen Kirche geworden ist. Endlich fixierte er, um die Weisen seines Gesanges auch für die Zukunft zu sichern, dieselben in einem musiktheoretischen System, und zeichnete sie zugleich, damit sie für die Sänger lesbar seien, mittelst einer eigenen Notierung, der Neumenschrift auf. Alles dieses schreibt die Tradition mit mehr oder weniger Sicherheit Gregor zu und stellt ihn damit unter die Männer in der Musikgeschichte auf deren Namen die Arbeit einer ganzen langen Entwicklungsperiode zurückgeführt wird. Vgl. die Art. „Gregorianischer Gesang" und „Kirchentöne."

Gregorianischer Gesang heißt der Ritualgesang der lateinischen Kirche des Mittelalters, wie er von Gregor dem Großen eingerichtet und für die Liturgie gesetzlich festgestellt wurde, und wie er sich wenigstens den Grundzügen seiner formellen Gestaltung nach bis heute in der katholischen Kirche erhalten hat und auch im Altargesang der evangelischen Kirche fortklingt. Es folgte diese Gesangsweise im kirchlichen Gebrauch dem älteren Ambrosianischen Gesang (vgl. den Art.) und darf als eine Weiterbildung desselben angesehen werden, obgleich das wirkliche Verhältnis beider Weisen kaum noch mit Sicherheit festzustellen sein wird, da keinerlei authentische Dokumente des Ambrosianischen Gesanges mehr vorhanden sind.[1]) In Ermanglung solcher Dokumente hat man aus einzelnen Angaben alter Musikschriftsteller die traditionell gewordene und bis heute im allgemeinen festgehaltene Annahme abstrahiert, der Ambrosianische Gesang habe im wesentlichen einen auf sprachlich-prosodischer Metrik beruhenden belebten Rhythmus gehabt, während der Gregorianische Gesang

---

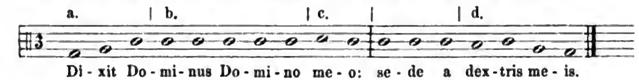
[1]) Ob ein neustens aufgefundener „Kodex ambrosianischer Melodien aus dem 11. Jahrhundert, ein Unikum" sich als echt erweisen wird, muß die Zeit lehren. Derselbe befindet sich nach P. Ambr. Kienle, Choralschule. 1884. S. 120 in Händen eines Antiquars zu München.

die „Melodie von den Fesseln der Prosodie befreit, und zwar anfänglich auch noch den Wechsel langer und kurzer Töne eingehalten habe, aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Silbe jedes Wortes, übereinstimmend mit unserer Art das Latein auszusprechen."[1]) Durch diese Befreiung vom prosodischen Maße der Textsilben gewannen die einfachen, unisono erklingenden und auf den vollen Klang der ausgebildeten Männerstimme in den weiten Hallen der Kirche berechneten Melodien des Gregorianischen Gesanges eine Fülle tonlichen Inhaltes, eine Würde und eindringliche Kraft, die ihnen nicht allein als liturgischen Gesängen den höchsten Wert verlieh, sondern sie auch befähigte der ganzen christlichen musikalischen Kunst als Grundlage zu dienen. Treffend sagt Ambros hierüber: „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das Intensivste geltend machen, und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andrerseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und jahrhundertelang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtum die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastile herangebildet." — Über die Thätigkeit Gregors bei der Einrichtung dieses Gesanges berichten die alten Schriftsteller, daß er zunächst die schon vorhandenen Gesänge sammelte, sie von etwaigen Auswüchsen reinigte (was vielleicht auf den überwuchernden Hymnengesang zu beziehen ist), neue Gesänge ergänzend hinzufügte, sie dann der von ihm geordneten Liturgie einverleibte und in Neumenschrift in sein Antiphonarium eintrug, das er auf dem Hochaltare der Peterskirche niederlegte.[2]) Sehr groß ist der Reichtum

[1]) Vgl. K. Chr. Fr. Krause, Darstellgn. aus der Gesch. der Musik. S. 97. Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 59 ff. und dagegen: Riemann, Musik-Lexikon. 1884. S. 332—333. — Forkel, Gesch. der Musik. II. S. 183.

[2]) So sagt z. B. der Biograph Gregors, Joh. Diakonus: „antiphonarium centonem compilavit;" ferner Hugo Reutl., Flores mus.: „Gregorius varium cantum musicalem, quo tam Latini quam Alemanni cum ceteris linguarum diversarum nationibus utuntur in divino officio in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit seu notavit;" dann Pagi, vita Greg.: „Quod non ita intelligendum est, quasi antiphonia composuerit omnia, quae in eo leguntur, sed quod ea recensuerit, distinxerit, ordinaverit, novaque veteribus addiderit;" endlich Le Boeuf, Traité hist. sur le chant eccl. c. 3: „Quoniam solitum erat cantari tam in ecclesia Latina quam Graeca ante ipsum tempore, selegit, quod ipsi magis in omnibus illis modulationibus irrisit, atque compilationem fecit, quam antiphonarium centonem appellarunt. S. Pontifex correxit, adjecit, reformavit quod videbatur. Ut verbo dicam, licet novum contulerit solum ordinem, opus tamen ejus nomen accepit, communicavitque deinceps toti ecclesiae cantui nomen Gregoriani." Mit Bezug auf den Anteil Gregors als Komponist bemerkt Joh. Diakonus: „Quis vero auctor cantus sit, certatur, et lis est adhuc sub judice," und Gerbert, Script. eccl. I. pag. 247: „Nescitur porro, quae in ipso cantu Gregorius praestiterit."

an gregorianischen Melodien: es giebt ungefähr gerade so viele Arten derselben, als es Arten von liturgischen Texten giebt, so daß jede Textform auch ihre besondere Melodieform hat. Je nach der geringeren oder reicheren melodischen Entfaltung zerfallen jedoch alle diese Formen in zwei große Gruppen: den Accentus und den Concentus. In der Form des Accentus oder Modus legendi choraliter werden vorgetragen: die liturgischen Lesungen (Lektionen, Kapitel, Epistel, Evangelium mit der Passion),[1]) die Orationen oder Kollekten, die Versikel (die jedoch wenigstens an Festen einen reicheren melodischen Schmuck erhalten), Präfation und Vaterunser, die Psalmodie und die Cantica. Es sind dies diejenigen liturgischen Stücke, in welchen der Text seinem größten Teile nach auf einem einzigen Ton, dem Recitations- oder Repercussionston, der Dominante jedes Kirchentons, in der Weise gehobenen, feierlichen Sprechens recitiert wird. Weil aber diese Vortragsweise den liturgischen Text aus der tieferen Sphäre des Sprachtones in die höhere Region des Gesanges erheben soll, ihr also, damit sie überhaupt Gesang sei, wirkliche melodische Wendungen nicht fehlen dürfen: so werden einzelne Textsilben und Worte durch den Accent über den Recitationston hinausgehoben, die Satzschlüsse aber durch genau bestimmte melismatische Tonfälle angezeigt. So ist z. B. im 8. Psalmton:



a. die Intonation (vgl. den Art.) oder das Initium, d. h. das Überleitungsmelisma von der vorangehenden Antiphone zu b. dem Recitationston des Psalms; bei c. findet sich sodann eine Accenthebung, die Mediante, als Mittel- oder Halbschluß, und bei d. führt die Finale als Ganzschluß wieder zum Anfangston der zu wiederholenden Antiphone zurück. Zum Concentus werden diejenigen Gesänge gezählt, welche dadurch, daß sie eine oder mehrere Tonfiguren auf einer Silbe haben, reicher melodisch gestaltet sind. Einfacher melodisch sind noch die Responsorien, Antiphonen und Hymnen, reicher ausgestaltet die feststehenden Meßgesänge (Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus, Agnus Dei) und am reichsten die wechselnden Meßgesänge: Introitus, Graduale, Alleluja, Traktus, Sequenz, Offertorium und Kommunio. Die mehr oder weniger reichen Melodieformen der zum Concentus gehörigen gregorianischen Gesänge gliedern sich in proportionierte Tongruppen oder Motive von verschiedener Größe, die Bausteinen vergleichbar, in mannigfach verschiedener Zusammensetzung den einzelnen Melodiesatz bilden. Nach

[1]) Über den Grund, warum die liturgischen Lesungen in gregorianischer Weise recitiert werden, bemerkt Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 263—264 richtig: „er liegt darin, daß die heiligen Worte nicht in gemeiner Sprache, wie jedem s. v. v. der Schnabel gewachsen ist, sondern in einer höheren, idealen Sprache recitiert werden sollen, die nicht von der Redeweise jedes Einzelnen abhängt, sondern ihren kirchlich geheiligten, festen Ton hat.“

Guido von Arezzo[1]) besteht die gregorianische Melodie aus melodischen Silben, deren jede ein, zwei, drei Töne enthält; eine oder zwei dieser melodischen Silben bilden zusammen eine Neume, oder einen Satzteil des Melodiesatzes, und aus einer oder mehreren Neumen setzt sich schließlich die Distinktion, der Melodieabschnitt oder Melodiesatz zusammen. Z. B.:

Distinktion.

Einleitung. Silbe. | I. Neume. 1. Silbe. 2. Silbe. | II. Neume. 1. Silbe. 2. Silbe.

Ky - ri - e - - - - e - - - lei - - - - - son.

oder:

Distinktion.

I. Neume. 1. Silbe. 2. Silbe. | II. Neume. 1. Silbe. 2. Silbe. | Silbe als Abschluß.

ve - ri - ta - - - - - - - - - - - - - tem.

Auf dieser Gliederung in proportionierte Tonfiguren und Abschnitte beruht auch der freie oratorische Rhythmus der gregorianischen Melodie. An die Stelle des einzelnen Taktes in der mensurierten Musik tritt hier die melodische Tongruppe; die Töne werden nicht nach einer bestimmten Zeitdauer gemessen, sind aber auch nicht gleich lang (etwa gleich langsam, wie noch meist gelehrt wird), sondern erhalten je nach der melodischen Struktur und der Stellung der Tonfigur, sowie nach der Deklamation des Textes ihren bestimmten Zeitwert, wenn auch die Noten keinerlei Tondauer, sondern nur den Bau der Melodie anzeigen. „Die freie Bewegung dieser Gesänge ist keineswegs willkürlich, sondern fest bestimmt und scharf umschrieben; sie hat klare Linien, die aber nicht mit dem Lineal, sondern in freien, schwungvollen Bogen gezogen sind."[2]) — Die liturgischen Gesangbücher, welche die gregorianischen Melodien enthalten, sind: das Graduale mit den Gesangstücken der Messe, und

[1]) Vgl. Guido Aret. Mikrolog. 15: „In harmonia (d. h. in der Melodie) sunt soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, i. e. partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, i. e. congruum respirationis locum."

[2]) Vgl. Kienle, Choralschule. 1884. S. 59. Gewöhnlich wird dem Greg. Gesang aller Rhythmus abgesprochen; so sagt schon Marchettus von Padua: „Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur, sed ut libet cuicunque proferenti et signat et profert." Ähnlich sagt noch Bilsecker, Lehre vom römischen Choralges. 1842: der römische Choral werde „in lauter einfachen, sich langsam fortbewegenden melodischen Haupttönen, in einem nicht genau abgemessenen Zeitmaße abgesungen." Tucher, Schatz II. Vorr. S. XI: „eine Note gleich lang wie die andere, ohne Takt und Rhythmus." Kraußold, Vom alten protest. Choral. 1847. S. 11 ff. u. v. A.

das Antiphonarium (Antiphonale) mit den Gesängen des übrigen Officiums; die Vespergesänge stehen im Vesperale, einem Auszug aus dem Antiphonarium. Weitere Gesänge enthalten noch das Rituale, Missale, Hymnarium, Processionale, Pontificale; das Direktorium chori endlich ist die Zusammenstellung der Psalm- und Lektionstöne, Versikel ꝛc., und giebt zugleich die Anweisung, das ganze Officium aus den andern Gesangbüchern gesanglich zu ordnen. — Über die Tonarten des Gregorianischen Gesangs vgl. man den Art. „Kirchentöne;" über die Verwendung desselben in der evangelischen Kirche, die Art. „Liturgie" und „Psalmodie."

Greiter, Matthäus,[1]) ein Straßburger Musiker der Reformationszeit, dem vielleicht die Melodie des 119. Psalms („Es sind doch selig alle die," oder in den evang. G.-BB. „O Mensch bewein dein Sünden groß"), als Erfinder zugehört. Ursprünglich Mönch und Chorsänger am Münster zu Straßburg, trat er 1524 mit seinem Freunde Wolfgang Dachstein (vgl. den Art.) aus dem Kloster, verheiratete sich und wurde 1528 Diakonus an der Martinskirche daselbst. Er beteiligte sich nun an der deutschen Bearbeitung der Psalmen für den evangelischen Kirchengesang, indem er sieben Psalmlieder verfaßte (Psalm 13. 51. 114. 115. 119 [in zwei Liedern] und 125), die mit Melodien in den damaligen Straßburger G.-BB. erschienen. Auch Tonsätze zu weltlichen Liedern schrieb er und es wurden verschiedene derselben zwischen 1535 und 1540 in mehreren Sammlungen jener Zeit gedruckt.[2]) Als 1549 und 1550 das Interim in Straßburg eingeführt wurde und die evangelischen Prediger zurücktreten mußten, da wurde auch Gr. um Amt und Brot bange. Zwar beruhigte ihn der Magistrat durch einen Erlaß vom 13. Januar 1550 wegen Fortbezug seiner Besoldung, gleichwohl hielt er sich nun wieder zu den Katholiken und half ihnen bei der Messe im Münster musizieren. Am 20. Dezember 1552 starb er an der Pest. — Daß die Melodien zu seinen Psalmliedern in Straßburg ausgegangen sind, ist als sicher anzunehmen; allein, ob sie von Greiter erfunden, oder aber älteren deutschen Ursprungs sind, läßt sich nach dem jetzigen Stande der Forschung mit irgendwelcher Sicherheit weder behaupten noch bestreiten.[3])

---

[1]) Sein Name wird auch Greitter, unrichtig aber Greter geschrieben, vgl. Rittelmeyer, Die evang. Kirchenliederdichter des Elsaß. 1855. S. 15. Auch der Vorname kommt in verschiedenen Formen vor, vgl. Monatsh. für Musikgeschichte. 1874. S. 82.

[2]) Liedsätze von Gr. bei Christ. Egenolff, Gassenhawerlin ꝛc. 1535. Nr. 7. 15. 16. Forster, Ausbund ꝛc. II. Teil. 1540. Nr. 24, und in Peter Schöffers „Fünf und sechzig teutscher Lieder ꝛc. 1536. Nr. 50. 62. 64. Zwei dieser weltlichen Lieder Greiters finden sich unter den mehrstimmigen alten Gesängen, die J. J. Maier dem Nachtrag zu v. Liliencrons, Die historischen Volkslieder der Deutschen, Leipzig 1869, beigegeben hat.

[3]) Rittelmeyer, a. a. O. S. 16, meint: „die Melodien zu diesen acht Liedern sind wahrscheinlich auch von Greiter komponiert;" Erk, Ch.-B. 1863. S. 258 sagt nur: „Mel. („O Mensch bewein") vielleicht von Matthäus Greiter" — ebenso spricht Döring, Choralkunde 1865, S. 38 von ihm als dem „angeblichen Komponisten" dieser Melodie.

Grell, August Eduard, Direktor der Singakademie, Königlicher Musikdirektor und Professor der Musik an der Akademie der Künste in Berlin, ist am 6. Novbr. 1800[1]) zu Berlin als der Sohn des Organisten und Glöckners der Parochialkirche und Geh. Registratursekretärs bei der Stadtkämmerei daselbst geboren und zeigte von frühe an bedeutendes musikalisches Talent. Er besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster, wo er auch Musikunterricht erhielt, und machte später noch weitere musikalische Studien namentlich unter Zelters Leitung. Schon 1817 wurde er Organist an der Nikolaikirche und trat bald darauf auch in die Singakademie ein, in der er nachgehends eine so bedeutende Wirksamkeit entfalten sollte. 1839 wurde er Hof- und Domorganist, 1841 Mitglied der Akademie der Künste; 1843—1845 war er Lehrer beim Domchor, bei dessen Gründung er wesentlich mitgewirkt hatte, 1841 bis 1854 Gesanglehrer am grauen Kloster. Weiter war er noch als Lehrer thätig an der Musikschule der Akademie, deren Senatsmitglied er 1852 wurde, und an dem Königl. Institut für Kirchenmusik. 1853 wählte ihn nach Rungenhagens Tode die Singakademie zu ihrem Dirigenten, nachdem er schon längere Zeit als Vicedirigent fungiert hatte; und seiner energischen und einsichtigen Leitung gelang es, dieses berühmte Institut rasch zu schöner Leistungsfähigkeit zu erheben. Noch als junger Mann war er zum Königl. Musikdirektor ernannt worden und 1858 erhielt er den Titel eines Königl. Professors. Am 29. Mai 1877 feierte er das 60jährige Jubiläum seines Eintritts in die Singakademie. — Grell hat eine ziemliche Anzahl kirchlicher Chorwerke jeden Umfangs, von der kleinen ein- und zweistimmigen Motette an aufwärts bis zu seiner 16stimmigen großen Messe[2]) im a cappella-Stile geschrieben und zeigt sich in all diesen Werken als Kontrapunktist von außerordentlicher Gewandtheit, der sich im älteren Kirchenstil mit formeller Sicherheit bewegt. Er wird darum von einer Seite als derjenige gerühmt, der „in der heutigen, durch die Instrumentalmusik so korrumpierten Zeit uns den Weg zur ächten Vokalität wieder gezeigt habe, wobei ihm sein überreiches Talent gestattete, mit Werken von vollendetster Schönheit uns als leuchtendes Beispiel auf diesem Wege voranzugehen."[3]) Dabei bleibt nur zu erinnern, daß Grell bei seiner archaisierenden Richtung „den Ausdruck, die Empfindung mehr zurücktreten lassen mußte," als dies dem modernen Musiker, auch dem modernen Kirchenmusiker gestattet werden kann,[4]) und daß der von ihm ein-

---

[1]) Die Angabe bei Fétis, Biogr. des Music. IV. S. 98, daß Grell 1799 geboren sei, ist falsch.

[2]) Vgl. die ausführliche Besprechung dieses großen Werkes von H. Bellermann, Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 10—15.

[3]) So schrieb H. Bellermann, a. a. O. Nr. 15. S. 230. Er ist einer der eifrigsten Schüler G.s, doch haben auch einige andre jüngere Berliner Komponisten — wie z. B. Succo, Putsch u. a. — Kirchenstücke nach dessen Vorbild geschrieben.

[4]) Vgl. den Bericht G. Engels, Voss. Ztg. vom 11. Febr. 1871, bei Gelegenheit einer Aufführung der 16st. Messe. — Otto Gumprecht äußerte sich bei derselben Veranlassung in der Nationalztg. in ähnlichem Sinne.

genommene Standpunkt, dem nur die unbegleitete Chormusik als einzig wahre Kirchenmusik gilt, und den Männer wie Thibaut, v. Winterfeld, v. Tucher u. a. mit Erfolg vertreten haben, dem auch der Berliner Domchor seine Entstehung verdankt, nicht der evangelisch-protestantische, sondern ein romantisch-katholisierender ist — Grells Kirchenwerke sind:

Op. 3. Veni sancte spiritus für 4 Mstn. Berlin, Trautwein. Op. 5. Liturg. Chöre für 4 Mstn. Das. — Op. 7. Respons. für 6 Stn. a capp. Leipzig, Klemm. — Op. 9. Salve Regina für 5 Frauenstn. a capp. Das. — Op. 11. Pfingstlied für 5 Solo- u. 4 Chorstn. Berlin, Guttentag. — Op. 13. 3 kurze und leichte Motetten für 4 Stn. u. Org. Das. — Op. 15. Geistl. Lied für 4 Stn. u. Org. Leipzig, Klemm. — Op. 18. Selig sind die Toten. Für 4 Solo- und 4 Chorstn. Berlin, Guttentag. — Op. 19. Der Herr ist mein Hirte. Für 5 Solo- u. 4 Chorstn. mit Org. Das. — Op. 20. Motette für 4 Stn. Berlin, Trautwein. — Op. 22. 2 Motetten für 8 Stn. Berlin, Guttentag. — Op. 26. Barmherzig und gnädig. Für 4 Stn. u. kl. Orch. Das. — Op. 27. Der 95. Psalm. Für Chor u. Orch. Das. — Op. 32. 5 sechsst. Kirchengesänge. Das. — Op. 33. Evangel. Festgraduale. 11 sechsst. Motetten. 3 Hefte. Das. — Op. 34. 3 vierstimmige Motetten. Das. — Op. 35. 33 vierst. Motetten. 6 Hefte. Das. — Op. 36. 12 kleine Motetten für 4 Mstn. Das. — Op. 38. Tedeum für Solostn., Chor u. Orch. Berlin, Bahn. — 36 leicht ausführb. liturg. Chorsätze u. Antworten für 4 Mstn. Berlin, W. Müller. — 23 einstimmige Motetten. Neu-Ruppin, Petrenz. — Der 84. Psalm. Für gem. Chor, Solostn. u. Org. Das. — Der 121. Psalm. Für gem. Chor, Solostn. u. Org. Das. — 2 kleine Motetten für 2 Frauen- oder Knabenstn. mit Org. Berlin, Trautwein. — Psalm 128, einstimmig für Knaben- oder Frauenchor, mit Org. Das. — 20 Motetten für jede Zeit. Für 3 Mstn. Neu-Ruppin, Petrenz. — 3 leichte vierst. Motetten. Berlin, Trautwein. — Der 133. Psalm für 4 Mstn. Das. — Der 51. Psalm für 2 S. 3 A. 4 T. 3 B. Berlin, Bote & Bock. — Der 90. Psalm für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. Das. — Der 130. Psalm für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. Das. — Missa solemnis senis denis vocibus decantanda etc. Berlin 1863, Bote & B. Part. 237 S. Folio. — Choralmelodien für Männerchöre bearbeitet. Berlin, Oehmigke. — Einige Hefte Orgelstücke. — Op. 58. Motette für vierst. Mchor. mit Orgel. Leipz. Sulzer. — Op. 59. Spruch für 5st. gem. Chor mit Streich-Orch. Das. — Op. 60. 12 geistl. Lieder für gem. Stn. 2 Hfte. Das. — Op. 67. Der 21. Psalm für achtst. Chor a cappella. Das. — Op. 69. Kurze und leicht ausführb. Messe für 4 gem. Stn. Leipz., Siegel.

Grimm, Heinrich, nach Matthesons Zeugnis[1]) ein „weitberühmter Kantor," von dem noch eine Anzahl Kirchenkompositionen vorhanden sind, und der sich außerdem auch als musik-pädagogischer Schriftsteller bethätigte. Er war 1592 oder 1593 geboren und hielt sich um 1607 als Schüler des Michael Prätorius zu Wolfen-

[1]) Vgl. Dessen Ehrenpforte 1740 S. 90. Israel, Die musikal. Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. 1872. S. 42.

büttel auf.[1]) 1619 verheiratete er sich zu Magdeburg mit Martha Brandesin, und es ist daher anzunehmen, daß er kurz vorher eine feste Anstellung als Kantor in dieser Stadt erhalten haben werde. Hier schrieb er von 1624 an zunächst mehrere Schriften für den Musikunterricht in seiner Schule,[2]) beschäftigte sich auch sonst mit der Musikwissenschaft, und wechselte einschlägige Briefe mit Baryphonus.[3]) Daneben aber komponierte er bis 1630 eine Anzahl Kirchenmusikwerke (Lieder, Motetten, Messen, eine Passionsmusik), die er teils in selbständigen Ausgaben edierte, teils in Sammlungen seiner Zeit erscheinen ließ. Als dann 1631 die furchtbare Belagerung und Zerstörung über die Stadt Magdeburg hereinbrach, sah er sich genötigt zu fliehen und wandte sich nach Braunschweig,[4]) wo er als Kantor an der St. Katharinenkirche und -Schule eine zweite Anstellung fand. In Braunschweig, das vielleicht seine Vaterstadt war, starb er am 10. Juli 1637.[5]) — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Psalmorum Melodiae, ac simplices contrapuncti formam quatuor vocibus concinnata per Henricum Grimmium, Schol. Magdeb. Cantorem. Magdeb. 1624. Es sind 42 vierst. Choräle zu der lateinischen Übersetzung der Beckerschen Psalmen von Valentin Cremcovius; sie befinden sich als Anhang in dessen „Cithara Davidica Luthero-Becceriana" 1624. — 2. Missae aliquot 5 et 6 voc. Una cum Psalmis nonnullis Germanicis etc. Magdeb. 1628. 10 Stücke enthaltend. — 3. Passion deutsch Gesangsweise mit 4 Stimmen ꝛc. Magdeb. 1629. — 4. Vestibulum Hortuli Harmonici sacri etc. Braunschweig 1643. 20 Motetten meist für 2 Tenöre und Baß enthaltend. Dieses nachgelassene Werk Grimms wurde von seinem Sohne herausgegeben. — 5. 8 weitere seiner Kirchenstücke erschienen in Sammlungen (Prätorius, Mus. Sion. 1607. V. 1 Nr., Fasciculus Geistl. wohlkling. Konzerten ꝛc. Nordhausen (Goslar) 1638. I. 3 Nrn. II. 2 Nrn., Viridarium Musicum oder Musikalisches Lustgärtlein ꝛc. Schwäbisch Hall. 1672. 2 Nrn.[6]) — 6. Noch ist in einem Sammelbande einzelner Liedrucke, der als ein Teil der berühmten Meusebach'schen Sammlung in die Königl. Bibl. in Berlin kam, von Grimm enthalten: „Auf meinen lieben Gott"

---

[1]) Dies folgt aus Prätorius, Mus. Sion. 1610. V. Nr. 2. „Das alte Jahr ist nun vergahn," das überschrieben ist: Henr Grimm. discip. mei, pueri 14. amor. etc.

[2]) Vgl. Mattheson, Beschütztes Orch. 1717. S. 345. Walther, Musik. Lex. 1732. Gerber, Neues Lex. II. S. 411.

[3]) Vgl. Werkmeister, Hodegus mus. math. curios. 1687. S. 127, wo zugleich bemerkt ist, daß Grimm auch die „Plejades musicae" des Baryphonus neu herausg. (Magdeb. 1630).

[4]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte a. a. O. Grimm brachte auch seinen Schüler Otto Gibel mit, der dann von ihm „auf der Katharinenschule in den Lehrsätzen der technischen und praktischen Musik bestermaßen angeführet worden." Vgl. den Art. „Gibel."

[5]) Nicht „18. Juli 1637" wie Becker, Die Choralsammlgn. 1845. S. 89. Fétis, Biogr. univ. IV. S. 112. Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1871. S. 104 angeben.

[6]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke 1877. S. 250. 281. 290 u. 616. 2 Stücke Grimms „Gloria in excelsis" D-dur. 5st. u. „Kyrie und Gloria" 5st. sind neugedruckt bei Rochlitz, Sammlung II. S. 139 und Becker, Lieder und Weisen ꝛc. Heft 1.

a 4 voc. zum Begräbnis der Frau des dortigen Schulrektors, dat. 15. Juli 1625. Gedruckt: Magdeburg, bei A. Betzel.[1])

Grimm, Johann Daniel, ein um den Choralgesang der Brüdergemeinde verdienter Mann, war am 5. Oktober 1719 zu Stralsund geboren und erhielt von seinem Vater, der als Stadtmusikus daselbst lebte, von früher Jugend an gründlichen Unterricht in der Musik. Nachdem er von 1742 an zu Küstrin als Musiklehrer thätig gewesen war, ging er 1747 nach Herrnhut und wurde daselbst in die Brüdergemeine aufgenommen. 1748 kam er dann als Musikdirektor an die Gemeinde Marienborn und 1750 als solcher an die zu Großhennersdorf, wo er am 22. Aug. 1760 starb. — Als 1753—1757 das sogen. Große Londoner G.-B. („Alt und Neuer Brüdergesang") erschien, sammelte er unter Beihülfe Molthers, Frankes, Schlichts und Christian Gregors die Choralmelodien zu demselben. Diese Sammlung befindet sich als „Originalchoralbuch der Brüderunität" handschriftlich im Archiv zu Herrnhut; sie enthält 573 Melodien-Arten und ist die Grundlage des von Christ. Gregor 1784 besorgten ersten gedruckten Ch.-B. der Brüdergemeine.

Grob-, ein Beiwort der älteren Orgelbauer, mit dem sie solche einzelne Stimmen einer bestimmten Stimmgattung der Orgel zu bezeichnen liebten, denen eine besonders weite Mensur eigen war. So war z. B. in der Orgel der Pauliner Kirche zu Leipzig, die der Orgelbauer Scheibe 1715 erbaut und Seb. Bach abgenommen hat, dem „Grobgedackt 8'" im Brustwerk ausdrücklich die Notiz „weiter Mensur" beigefügt. Vgl. Spitta, Bach I. S. 621. II. S. 118. Der Ausdruck „Grob" in dieser Hinsicht wird öfters mit dem „Groß" (vgl. den Art.) der älteren Orgelbauer konfundiert, und kommt mit demselben zwar annähernd, aber nicht ganz überein, da er sich mehr auf die Mensur, der letztere aber mehr auf die Tongröße bezieht. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 99 meint daher mit Bezug auf Gedackt 8', daß dasselbe „wenn die Mensur und der Aufschnitt weit, der Klang aber pompicht ist," Grobgedackt genannt werde. Weitere Stimmen mit dem Beisatz „Grob" waren z. B. Grobcymbel, Grobregal, Grobe Mixtur (vgl. Adlung, a. a. O. S. 114 u. 78). Grober Posaunenuntersatz u. a.

Groß-, als Beiwort wurde von den älteren Orgelbauern in mehrfacher Weise, am meisten mit Bezug auf die Tongröße[2]) der Orgelstimmen angewendet. Wurden z. B. in größeren Werken Stimmen von doppelter Tongröße als der ihnen unter

[1]) Vgl. „Weltliche und geistliche Gelegenheitsgesänge" ꝛc. von Fr. Chrysander. Allgem. musik. Zeitg. 1869. S. 100.
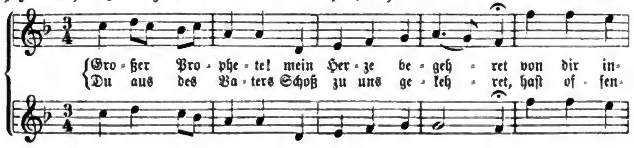
[2]) Der Ausdruck ist also doch nicht ganz synonym mit „Grob" (vgl. den Art.), wie Schilling, Mus. Lex. III. S. 367, und Mendel, Mus. Lex. IV. S. 388 u. 393, wollen und wie ihn die älteren Orgelbauer da und dort auch von der Mensur gebrauchen. „Hauptmanual von großen und gravitätischen Mensuren" bei Silbermann, Frauenkirche, Dresden; „das II. Klavier zum Brustwerk soll haben 10 gravitätische oder große Stimmen" bei Gabler, Weingarten.
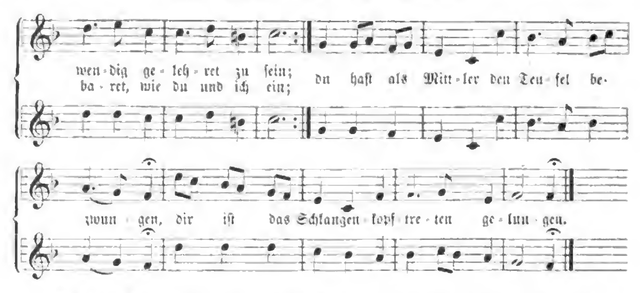
gewöhnlichen Verhältnissen eignenden gesetzt, so erhielten sie den Beinamen Groß=: Rohrflöte 8′ hieß mit 16′ Tongröße Groß=Rohrflöte; Schweizerpfeife, Hohlflöte, Regal, Schwiegel u. dgl., die gewöhnlich im 4Fußton vorkamen, hießen mit 8Fußton Groß-Schweizerpfeiff, Groß=Hohlflöte u. s. w. — Ferner hieß ein 16füßiges Prinzipal gegenüber dem Äqualprinzipal 8′ Groß=Prinzipal und die Oktave 8′ dazu Groß=Oktav; und ein Werk, das im Hauptmanual ein solches Prinzipal 16′ hatte, nannte man Groß=Prinzipalwerk oder Ganzwerk (vgl. den Art.). „Als wenn“ — so meint Prätorius, Synt. mus. II. S. 105. — „ein Orgelwerk im Manual ein Prinzipal von 16 Fuß Thon, und eine Oktava von 8 Fuß Thon hat: so wird es ein groß Prinzipal Werk genennet; bey den Alten aber ists ein gantz Werck genennet worden.“ — Noch nannte man in den ältesten Werken Groß=Mixtur den ganzen zusammen erklingenden Hintersatz, der noch nicht in einzelne Register abgeteilt war und von dem man nur erst eine Reihe Prospektpfeifen als Präſtant ausgeschieden hatte; später übertrug man dann diesen Namen auf die immer noch großen 10—20fach besetzten Mixturen. Vgl. Mattheson, Ephorus 1727. S. 51.

Große, Johann Heinrich, Rektor adj. und Organist bei der St. Georgenkirche zu Glaucha vor Halle gab 1798 die sämtlichen Melodien des Freylinghausenschen G.=B. — 609 an der Zahl — in einem besondern Abdruck unter dem Titel heraus:

> Melodeyen sowohl alter als neuer Lieder, welche bey dem öffentlichen Gottesdienst pflegen gebraucht zu werden, durchsehen und verbessert von . . Halle, im Verlag des Waisenhauses (1798). Kl. Quer 4°. 2 Bl. Vorwort; 1 Bl. Inhalt; 440 S. 609 Mel. mit bezifferten Bässen; 32 S. Register.

Großer Prophete, mein Herze begehret, Choral. Joachim Neander, der Dichter des Liedes gab demselben „Bundeslieder ꝛc.“ 4. Ausg. Frankfurt 1689. S. 138 eine von ihm komponierte Melodie bei, die jedoch keinen Eingang fand, obwohl das Schützesche G.=B. Halle 1697. S. 509 auch das Lied „Jesu hilf siegen“ auf dieselbe verweist; für letzteres Lied brachte dann das Darmst. G.=B. 1698 (neue Aufl. des Halleschen G.=B. 1697) die eigene Melodie „Jesu hilf siegen,“ vgl. den Art. — Eine neue Melodie zu „Großer Prophete“ erschien im Freylinghausenschen G.=B. 1704, Nr. 55, die dem Liede geblieben ist; sie heißt im Original bei Freylinghausen, G.=B. Gesamt=Ausg. 1741. Nr. 118. S. 73, und in ihrer jetzt üblichen Form z. B. bei Jakob u. Richter, Ch.=B. I. Nr. 135. S. 122:





Grothe, Karl, Orgelvirtuos der Gegenwart, der am 6. Dezbr. 1855 als der Sohn eines Kreisgerichtsbeamten zu Querfurt in Thüringen geb. wurde. In seinem siebenten Lebensjahre hatte er das Unglück infolge einer heftigen Erkältung zu erblinden — sehend ging er zu Bette, blind stand er auf! Unter der Leitung Fr. W. Serings in Barby widmete er sich dem Studium des Orgelspiels; später ging er nach Berlin, wo Julius Schneider und A. Haupt im Königl. Institut für Kirchenmusik seine weitere Ausbildung förderten und vollendeten. An Pfingsten 1873 trat er zuerst in Merseburg unter der Ägide D. H. Engels als Orgelvirtuos mit großem Erfolg auf; seitdem hat er in vielen Städten Nord- und Mitteldeutschlands Orgelkonzerte gegeben und überall seinen guten Ruf bewährt. Namentlich Bachs Werke spielt er mit Begeisterung und Vollendung.

Grüneberg, Bernhard, Inhaber einer Orgelbauanstalt in Stettin. Die Vorfahren desselben betrieben schon seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts den Orgelbau zu Magdeburg; 1783 kam sein Großvater, Georg Friedrich Grüneberg nach Stettin und begründete hier ein Geschäft, das im Jahr 1817 an seinen Sohn, den Vater des jetzigen Inhabers überging, der es bis zu seinem Tod im Jahr 1837 betrieb. Da der Sohn damals erst neun Jahre alt war, mußte das Geschäft nun für einige Zeit ruhen. B. Grüneberg erlernte die Orgelbaukunst 1843—1847 in der Werkstätte seines Verwandten, des bekannten Orgelbauers Buchholz in Berlin, arbeitete dann bei Walcker in Ludwigsburg, später längere Zeit in Frankreich, der Schweiz und in Salzburg, von wo er 1855 nach Stettin zurückkehrte, um hier das väterliche Geschäft wieder aufzunehmen. Die sogenannten Knopfladen wurden von Grüneberg zuerst angefertigt und demselben 1855 patentiert; sie waren von Anfang an nur für kleinere Werke berechnet, erwiesen sich jedoch auch bei diesen wegen der nie ganz zu vermeidenden Bewegung des Holzes (Quellen und Schwinden) nicht als praktisch. — Von den 140 Orgelwerken, die von Grüneberg besonders für Pommern und die benachbarten Provinzen, zum Teil auch für das Ausland gebaut wurden, führen wir an:

1. Die Orgel der Jakobikirche zu Stettin. 1868—1870. 58 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. 3550 Pfeifen. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Demmin, 52 kl. Stn. 4 Man. u. Ped. — 3. Die Orgel der Schloßkirche zu Neustrelitz. 1860. 16 kl. Stn. — 4. Die Orgel der Schloßkirche zu Stettin. 1864. 23 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 5. Die Orgel der kath. Kirche zu Neustrelitz. 1878.

Gumpeltzhaimer, Adam, ein trefflicher Tonsetzer der deutschen, venetianisch gebildeten Schule, war 1559 zu Trostberg in Oberbayern geboren und erhielt seine erste musikalische Bildung zu Oettingen. Später ging er nach Augsburg, wo der Mag. Jodokus Enzenmüller als sein Lehrer genannt wird. Von 1575 an stand er einige Zeit im Dienste des Herzogs von Württemberg, dann kam er nach Augsburg zurück, wo er von 1581 an als Kantor der Schule und Kirche St. Anna und 1601 auch als „Civis Augustanus" erscheint. 1622 wurde sein Bild gestochen, auf dem sein Alter mit 63 Jahren angegeben ist und 1625 starb er zu Augsburg. — G. verdankt „seine höhere Bildung offenbar den Venezianern." Manche seiner Stücke „zeigen den ausgebildetsten Venezianischen Stil, die Harmonie ist voll Ausweichungen und Übergänge, welche schon zur modernen Tonalität einlenken; — die Bewegung im gleichen Kontrapunkt, die wiederholten Episoden im ungeraden Takt: alles deutet auf genaue Bekanntschaft mit der Art und den Arbeiten Johannes Gabrielis." Er ist „mit Gallus geistig verwandt, aber in der Handhabung der Harmonie entschieden geistreicher, mannigfaltiger und kräftiger."[1]) Von seinen Kirchenwerken sind noch bekannt:

Newe teutsche geistliche Lieder mit 3 und 4 Stimmen. 1591 u. 1592. — Lustgärtlein teutsch und lateinischer Lieder von 3 Stimmen. 2 Tle. 1591. 1611. — Würtzgärtlein vierstimmiger geistlicher Lieder. 2 Tle. 1594. 1619. — Psalmus LI. Miserere mei Deus. Octo vocum 1604. — Partitio sacrorum concentuum octonis vocibus modulandorum cum duplici basso in organorum usum. 2 Tle. 1614. 1619. — 10 geistliche Lieder mit vier Stimmen. 1617. — 2 geistliche Lieder mit vier Stimmen. — 5 geistliche Lieder mit vier Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi. — Eine größere Anzahl deutscher und lateinischer Gesänge seiner Komposition enthält außerdem noch sein „Compendium musicae,"[2]) einzelne Stücke auch die großen Sammelwerke seiner Zeit von Bodenschatz, Schadaeus und Vintzius[3]) und verschiedene seiner Werke hat die Gegenwart durch Neudrucke wieder zugänglich gemacht.[4])

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 559. Mettenleiter, Musikgesch. der Stadt Regensburg. 1866. S. 35. Israel, Musik. Schätze des Gymnasialbibl. zu Frankfurt a. M. 1872. S. 43.

[2]) Über dies einst vielgebrauchte theoretische Werk G.s vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 189. 190.

[3]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. 1877. S. 615. 616.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-Ges. I. Notenbeisp. S. 159—161. 3 Nrn. — Musica sacra. Berlin, Bote u. B. XI. 87. 91. 93. 95. 97. XII. 53. — Schöberlein u. Riegel, Schatz I. Nr. 33. III. Nr. 385. 422. 562c. 613. — Teschner, Geistl. Musik. Leipz., Siegel. Heft I. Nr. 3. S. 8. H. IV. Nr. 2. S. 4 u. a.

H.

Haas, Friedrich, der bedeutendste schweizerische Orgelbauer der neueren Zeit, ist am 10. Februar 1811 zu Klein-Laufenburg im Amt Säckingen in Baden geboren. Er erlernte zunächst 1825—1829 den handwerksmäßigen Teil seiner Kunst bei der badischen Orgelbauerfamilie Schaxel, indem er abwechselnd beim Vater derselben in Herbolsheim und dessen beiden Söhnen, Mattheus Schaxel in Freiburg i. Br. und Joseph Schaxel zu Benfeld im Elsaß arbeitete. 1829 entschloß er sich nach den Niederlanden zu gehen, weil er gehört hatte, daß dort besonders große und schöne Orgelwerke stehen; allein unterwegs in Mannheim riet man ihm, sich an Walcker in Ludwigsburg zu wenden, der eben die große Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. baute. Im Frühling 1830 trat er in dessen Werkstätte ein und fand hier die erwünschte Gelegenheit, sich auch im künstlerischen Teil des Orgelbaus vollständig auszubilden. 1835 in seine Heimat zurückgekehrt, gründete Haas ein eigenes Geschäft, mit dem er jedoch bald nach der Schweiz übersiedelte, wo er sich nach mehrfach wechselndem Aufenthalt schließlich definitiv in Luzern niederließ, dessen Ehrenbürger er 1862 wurde. Sein Geschäft betrieb er in trefflicher Weise bis 1866, um es dann seinem tüchtigen Mitarbeiter Friedrich Goll (vgl. den Art.) abzutreten, den er jedoch veranlaßte, noch zwei Jahre nach Paris zu gehen und dort namentlich den Bau der feineren Zungenstimmen kennen zu lernen. Während dieser Zeit führte Haas das Geschäft für Goll fort und zog sich erst 1868 vollständig ins Privatleben zurück. — Aus Haas Werkstätte sind im ganzen 15 neue Orgelwerke und darunter die drei bedeutendsten, welche die Schweiz gegenwärtig besitzt (Bern, Basel, Luzern), hervorgegangen; außerdem hat er noch c. 20 mehr oder weniger eingreifende Reparaturbauten ausgeführt, von denen die Reparatur der Orgel der Nikolaikirche zu Freiburg im Üchtland deswegen genannt zu werden verdient, weil diese Orgel ihre Berühmtheit eigentlich weniger ihrem ursprünglichen Erbauer, Moser (vgl. den Art.), als vielmehr unsrem Meister verdankt, der sie 1852 auffrischte und durch drei neue Zungenstimmen (Fagott-Klarinette 8′, Physharmonika 8′ und 16′) erweiterte, deren feine Wirkung seitdem vom reisenden Publikum vor allem bewundert wird. — Die größeren Haas'schen Werke sind:

1. Die Orgel zu Neumünster. 1841. 36 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Winterthur. 1843. 45 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. (auf deren Orgelbank seiner Zeit Theodor Kirchner u. Hermann Götz als Organisten saßen). — 3. Die Orgel der Kirche zu Zofingen. 1847. 46 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 4. Die Orgel des Münsters zu Bern. 1849. 60 kl. Stn. 4 Man. Ped. — 5. Die Orgel der Kirche zu Lenzburg. 1852. 30 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 6. Die Orgel im Münster zu Basel. 1858. 60 kl. Stn. 4 Man. Ped. — 7. Die Orgel der kath. Hauptkirche zu Luzern. 1862. 70 kl. Stn. 4 Man. Ped. — Über die von Haas gemachten Erfindungen und Verbesserungen im Orgelbau, wie: verbesserte Mensuren und Kon-

struktion der Zungenstimmen, eine erneuerte Springlade, eine Windlade mit verschiedener Winddichte, einen Rollschweller, verbesserte Kollektivzüge und Treteinrichtung findet sich Näheres bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. Weimar. 1855. S. 973—1009. Vgl. auch Wangemann, Gesch. der Orgel. Demmin. 1881. S. 313 u. S. 315—320.

Hähnel, Johann Ernst, ein tüchtiger Orgelbauer, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, etwa von 1730 an zu Dresden baute, wo er den Titel eines sächsischen Hoforgelbauers erhielt. Von seinen Werken kennt man noch: die Orgel zu Oschatz mit 31 Stn., die Orgel zu Kadiz; ein von ihm erfundenes Cembal d'amour beschreibt Adlung, Mus. mech. org. Bd. II. S. 126. — Später ließ sich Hähnel, den Bresl. Nachr. von Org. S. 76 zufolge in Hubertsburg nieder, wo er dann gestorben ist, ohne daß jedoch die Zeit seines Todes noch bekannt wäre.

Hahn, Theodor, war am 3. September 1809 zu Dobers in Schlesien geboren und erhielt seinen ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspiel zu Schmiedeberg. Später wurde er Schüler Rincks und Gottfried Webers in Darmstadt und von 1828 an studierte er noch bei Bernhard Klein und Zelter in Berlin. Nach beendigten Studien blieb er als Gesanglehrer in Berlin, wurde zugleich Organist an der Petrikirche und 1840 noch Gesanglehrer an der königl. Operngesangschule. Als solcher starb er am 21. Dezbr. 1864. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

12 leichte Orgelstücke. Op. 1. Mainz, Schott. 8 Orgelstücke. Op. 4. Leipz., Schuberth. 10 Orgelstücke. Berlin, Bote u. B. — Variationen über ein Originalthema für Orgel. Berlin, Trautwein. — Op. 8. Der 23. Psalm für 4 Mstn. mit Pf. Berlin, Bote u. B. — Op. 11. Der 130. Psalm für 4 Stn. mit Pf. Berl., Guttentag. — Op. 14. Der 8. Psalm für 4 Mstn. mit Pf. Berlin, Bote u. B. — Op. 15. Der 103. Psalm für 4 Mstn. mit Pf. Das. — Op. 18. Der 100. Psalm für 4 Mstn. mit Pf. Das. — 30 zweistimmige Choräle für Schulen. Berlin. Das. (2. Aufl. 63 Nrn. 3. Aufl. 73 Nrn.).

Hahn, a) ein Teil der Mechanik der von Christian Foerner erfundenen Windwage in der Orgel, vgl. den Art. „Windwage;" b) ein Registerzug an der Orgel, der eine der früher beliebten Spielereien (vgl. den Art. „Blind"), einen an der Orgelfront angebrachten, geschnitzten Hahn so in Bewegung setzte, daß er mit den Flügeln schlug und dreimal krähte, zur Erinnerung an den Hahn der Leidensgeschichte, Evang. Lukas, Kap. 22. Nach Schilling, Univ. Lex. III. S. 420 befand sich ein solcher Hahn noch 1824 an der Orgel im Dom zu Magdeburg in Aktivität, schlug mit den Flügeln und krähte, was übrigens jemand, der in die Orgel gestellt war, mittelst einer Oboe bewerkstelligte, und wozu die Betglocke dreimal angeschlagen wurde.

Hahnenlade, eine neue, von einem Orgelbauer Randebrook in Paderborn erfundene Orgelwindlade, die bei Wangemann, Gesch. der Orgel. S. 421—423

beschrieben und durch Zeichnungen dargestellt ist. Als neu und eigentümlich wird an derselben den drei alten bekannten Ladenkonstruktionen gegenüber bezeichnet: „1. die Einrichtung, daß der Wind aus dem Windkasten direkt, d. h. ohne jedes Zwischenbehältnis (sei es Cancelle, Windröhre) in die Windführungen resp. Pfeifen tritt; 2. die Verwendung einer sich horizontal hin- und herbewegenden Spielstange, in welcher sich die beweglichen Mechanikteile befinden und die Benutzung der letzteren in einer gewissen Stellung zum Öffnen der Ventile; 3. die Verwendung einer eigentümlichen Registermechanik, welche durch in die Höhe gehen eines ihrer Teile die beweglichen Mechanikteile der Spielstange in eine solche Lage bringt, daß sie bei Bewegung der Spielstange die Ventile zu den Windzuführungen der Pfeifen öffnen." — Ob diese Hahnenlade wirklich „die größte Errungenschaft ist, die die Orgelbaukunst in diesem Jahrhundert bis jetzt aufzuweisen hat," wie a. a. O. als „Thatsache" hingestellt wird, das muß die Zeit lehren.

Halb- ein in der Sprache der Orgelbauer mehrfach vorkommender Terminus:

Halbellig wird in älteren Schriften über die Orgel und ihren Bau, wo Ellig (vgl. den Art.) für zweifüßig gebraucht ist, diesem Ausdruck analog für einfüßig gebraucht, also z. B. Siffloet 1' auch Siffloet halbellig genannt. Vgl. Adlung, Anleitg. zur mus. Gel. 1758. S. 378.

Halbe Orgel oder **Halbwerk** nannte man in alter Zeit eine Orgel, die als Grundstimme ein Prinzipal 8' im Manual hatte wie Prätorius, Synt. mus. II. S. 105 erklärt: „wenn aber ein Orgelwerk im Manual ein Prinzipal von 8 Fuß und ein Oktav von 4 Fuß Ton hat, wird es ein Äqual Prinzipal Werk, von den Alten aber ein Halb Werk genennet." Vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 21 und S. 127.

Halbe Stimmen, Halbe Register sind solche Orgelstimmen, die nur durch das halbe Klavier eines Werkes gehen und daher, je nachdem sie die beiden untern oder Baßoktaven, oder die beiden obern, oder Diskantoktaven umfassen, als Baß- und Diskantstimmen oder Baß- und Diskantregister bezeichnet werden. (Vgl. Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 1758. S. 382 f.) Da jedoch solche halbe Stimmen das Spiel sehr unangenehm beschränken, so sollten sie nur im Notfalle, wenn weder Geld noch Raum für ganze Stimmen vorhanden sind, disponiert werden. In deutschen Orgelwerken trifft man jetzt auch nur noch wenige halbe Stimmen: in größeren gewöhnlich Fagott und Oboe 8', jenen als Baß, diese als Diskant, weil beider Toncharakter die Führung durchs ganze Klavier nicht gestattet; in kleineren Werken da und dort den Halben Kornett oder Diskantkornett. — Zusammenführungen zweier tonverwandter Stimmen in der tiefen Oktave, die auch hieher zu stellen sind, kommen auch im deutschen Orgelbau noch zu häufig vor, und sollten nur da angewendet werden, wo es an Raum und Geld wirklich fehlt. — Die Parallelen oder Schleifen, die zu halben Stimmen gebraucht werden nennen die Orgelbauer ebenfalls Halbe Parallelen, Halbe Schleifen.

Halbgedeckte Stimmen, Halbgedackte heißen solche Orgelstimmen, die zwar gedeckt sind, deren Deckung aber durch in derselben angebrachte Röhren und Tonlöcher teilweise wieder aufgehoben wird. Rechnet man, wie dies neuerdings nach Töpfers Vorgang meist geschieht, zu den Halbgedackten auch diejenigen Stimmen, deren Pfeifenkörper die Form eines abgekürzten Kegels haben, also nach ihrer Mündung zu sich verengern, so kann man folgende Arten von Halbgedackten unterscheiden: 1. solche, deren Deckung durch eine in der Mitte des Deckels angebrachte Röhre von bestimmter Mensur durchbrochen ist, — die Rohrflöten; 2. solche, deren aus einem wirklichen Deckel oder aus verschieden geformten Aufsätzen bestehende Deckung durch eine Anzahl kleiner Tonlöcher, die in den Aufsätzen oder im Korpus selbst angebracht sind, teilweise wieder aufgehoben wird; — dazu gehören verschiedene ältere Schnarrwerke; 3. solche, die zwar keine eigentliche Deckung haben, deren Pfeifenkörper sich jedoch nach der Mündung zu so verengen, daß dadurch eine teilweise Deckung bewirkt wird; solche sind: das Gemshorn, die Spitzflöten, eine Art der Hohlflöte u. a. — Die Tonhöhe und Tonfarbe der halbgedeckten Stimmen modificiert sich je nach der Größe der Deckelöffnung, nach Anzahl, Größe und Lage der Tonlöcher in Korpus und Aufsatz derselben, sowie der konischen Gestaltung der Pfeifenkörper. Vgl. auch den Art. „Decken der Orgelpfeifen" und die Art., in denen die einzelnen halbgedeckten Stimmen beschrieben sind.

Halbierte Windlade, vgl. den Art. „Windlade".

Halbprinzipal hieß in der älteren Orgelbauersprache das Prinzipal (Oktav) 4′ im Vergleich mit Prinzipal 8′ oder Äqualprinzipal, „weil es nur die halbe Länge hat gegen Prinzipal 8′." Adlung, Musik. Gelahrtheit. 1758. S. 383. Prätorius, Synt. mus. II. S. 177.

Halleluja, Alleluja. Dieses hebräische Wort (hallelu — Jah = lobet Jehovah, laudate Dominum, lobet Gott) ist gleich einigen andern Wörtern wie Amen, Selah, Hosianna unübersetzt in die lateinische und deutsche Bibel herübergenommen worden und von da in die Kirchensprache gekommen, wo es als Ausdruck der höchsten Freude dient.[1]) — Die Juden nennen die 6 Psalmen 113 bis 118 das große Hallel oder Hallelujah, das sie alljährlich am Passah-

[1]) „Quod ineffabile gaudium, Angelorum videlicet et hominum, significet potius quam exprimat." — „Dies der lateinischen Sprache fremde Wort weiset hin auf das ewige Gastmahl der Engel und Heiligen im Himmel, deren Geschäft darin besteht, den Herrn immer zu loben und ohne Unterlaß das Wunder der Anschauung Gottes zu besingen. Es ward aber dies hebräische Wort nicht ins Lateinische übersetzt, damit wir an die, diesem Leben noch nicht zukommende, sondern noch fremde Freude und Thätigkeit erinnert würden." Rupert v. Deutz. — Darum wurde auch — wie Durandus erzählt, das H. in manchen Kirchen nur von Knabenstimmen gesungen, während das Graduale die Erwachsenen sangen. Vgl. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonk. 1870. S. 23 24.

und Laubhüttenfest singen; von ihnen ging seine Verwendung im gottesdienstlichen Gesang nach Gregors d. Gr. Zeugnis an die christliche Kirche über. In der lateinischen Kirche, in der es der Papst Damasus (gest. 384) eingeführt haben soll, erhielt es außer in der Osterfestzeit, wo es mit reicheren melodischen Tropen als gewöhnlich gesungen wird, seine ausgedehnteste Anwendung im Graduale (vgl. den Art.) in dem es, mit Ausnahme der Advents- und Fastenzeit, in welcher kein Halleluja in der Kirche laut werden soll, das ganze übrige Jahr vor und nach den einzelnen Versen gesungen wird; und nicht nur an dieser Stelle, sondern auch als Schluß der Psalmen-Antiphonen, Versikel und Responsorien fand das Halleluja die mannigfachste Verwendung. Frühe schon kam dann noch die Sitte auf, die letzte Silbe des Halleluja durch ein längeres Melisma oder eine Neume auszuzeichnen, die den Namen jubilus oder Cantus jubilus (vgl. den Art. „Jubilation") erhielt, weil man die ganze Höhe der Feststimmung ausdrücken wollte und dazu das Wort Halleluja zu kurz fand.[1]) Als dies Schlußneuma des Halleluja später immer mehr verlängert wurde, fing man an demselben einen eigenen Text unterzulegen und so entstand daraus die Sequenz (vgl. den Art.) — Auch die evangelische Kirche behielt in ihrem liturgischen Gesang das Halleluja in der Weise der mittelalterlichen Kirche als eine „der ganzen Kirche im Himmel und auf Erden einträchtige, stets währende Stimme und Vermahnung, Gott zu loben und zu preisen" (Braunschweig-Wolfenb. K.-O. 1543. Oestr. K.-O. 1571) bei; nur verlangen die Kirchenordnungen mehrfach, daß „die vielen Noten, die man pflegte hintan zu singen" (K.-O. für Mecklenb., Wenden ꝛc. 1540) weggelassen werden, und bestimmen, daß es vom Schülerchor (Luther, Form. Miss. 1523) in der Weise gesungen werde, daß einzelne Knaben (die „Allelujajungen") das Halleluja selbst, der ganze Chor aber den zugehörigen Vers ausführen.[2]) Die evangelischen Agenden und Liturgiker der Neuzeit haben dem Halleluja seine Stelle gelassen und teilen es samt dem Spruch dem Chor, oder bald ohne, bald mit Gemeindelied, der Gemeinde zu,[3]) die es auch durch das Lied „Fröhlich wollen wir Halleluja singen" ersetzen kann.
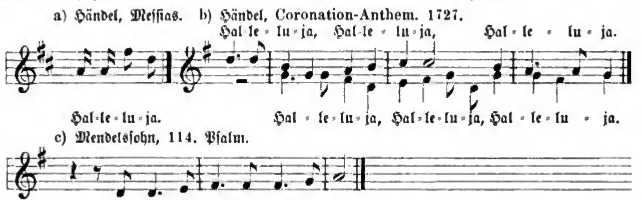
Daß das Wort Halleluja, seiner Bedeutung als Ausdruck der höchsten kirchlichen Festesfreude entsprechend, von fast allen bedeutenden — und unbedeutenden — Kirchenkomponisten als Unterlage zu Festgesängen benutzt wurde, ist bekannt; ebenso bekannt ist auch, daß unter allen hierher gehörigen Kunstwerken das „Halleluja" in Händels

[1]) „Dum vero psallimus Alleluja, jubilamus magis quam canimus." Stephanus v. Autun meint: „Das Wort ist kurz, aber zu einem Pneuma wird es ausgedehnt, da die Sprache nicht ausreicht, die Gefühle auszudrücken." Vgl. Kornmüller, a. a. O. S. 24.

[2]) Vgl. Kirchenbuch in den Kirchen des Erzstifts Magdeb. 1615: „nachdem wird von zwey Knaben oben vom Chor das Alleluja und darauf im Chor der Versikul, inhalts des Chorbuchs, abgesungen, welche zwey Knaben daher die Allelujajungen genennet werden." Luc. Lossius: „Pueri canunt Halleluja."

[3]) Vgl. z. B. Preuß. Landag. 1829. S. 5 und Musikanh. S. 23—26. Layriz, Kern. IV. S. 20. 21. Schenk, Handag. 1857. S. 13. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 204—211 u. a.

„Messias"[1]) den Höhepunkt darstellt; dagegen mag noch bemerkt werden, daß das Wort von verschiedenen Komponisten verschieden accentuiert wird, und zwar hauptsächlich auf zweierlei Art, nämlich: hällĕlújă und hällĕlūjă; z. B.



Halt im Gedächtnis Jesum Christ, Kantate auf den Sonntag Quasimodogeniti — in die Zeit von 1723—1727 gehörig — von Seb. Bach. Der Anfangschor ist „ein herrlicher, aus zwei Hauptthemen frei konstruierter fugierter Satz; etwa in der Mitte des Werkes tritt mit großer Wirkung der Osterchoral „Erschienen ist der herrlich Tag" ein." Spitta, Bach II. S. 248. 249. Als Schlußchoral erscheint die Weise „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ." Ausgabe der Bach-Ges. XVI. Nr. 67. — Kl.-A. von H. v. Herzogenburg mit unterlegter Orgelstimme. Leipz., Rieter-Bied. — Kl.-A. Leipz., Peters.

Hammerschmidt, Andreas, einer der hervorragendsten Kirchenkomponisten des 17. Jahrhunderts, der auf seine Zeitgenossen einen bedeutenden Einfluß geübt, und der kirchlichen Tonkunst „in vieler Hinsicht neue Bahnen eröffnet hat." Er war 1611 oder 1612[2]) zu Brüx in Böhmen geboren und erlernte die Musik in der damals üblichen handwerksmäßigen Weise bei dem Kantor Stephan Otto zu Schandau in Sachsen. Schon 1635 wurde er, erst 24 Jahre alt, Organist an der Petrikirche zu Freiberg von wo sein Vorgänger Christoph Schreiber nach Zittau in der Oberlausitz gegangen war. Als dieser nach einigen Jahren starb, folgte ihm H. unter dem 26. April 1639 im Amte des Organisten der Johanniskirche zu Zittau, und verblieb dann in dieser Stelle sein ganzes Leben hindurch, sich günstiger Vermögens-

[1]) Es wird erzählt, daß Händel, als er das Halleluja schrieb, gesagt haben soll: „ich meinte, ich sähe den Himmel offen und den allmächtigen Gott selbst." Vgl. Grove, Dict. I. S. 646. — In England hört das ganze Publikum das Halleluja immer stehend an, und es soll diese Sitte sich schon von der ersten Londoner Aufführung des „Messias" am 23. März 1749 herschreiben. Vgl. Grove, a. a. O. S. 651. — Die Stelle „Denn Gott der Herr regieret allmächtig" hat Händel auch in seinem „Israel in Egypten" benutzt; andere Halleluja-Chöre hat er noch in „Judas Makkabäus," im sogen. „Occasional Oratorio" und in den „Coronation-Anthems."

[2]) Auf seinem, dem 4. Teil der Mus. Andachten auf der Rückseite des Titels beigegebenen Bildnis steht oben: Anno Christi 1646. Anno Aetatis 34. Unten: Andreas Hammerschmid. Pontanus Bohemus. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 249.

verhältnisse[1]) und einer sehr geachteten bürgerlichen Stellung erfreuend, bis er am 29. Oktober 1675, im 64. Lebensjahre, starb. — Die ansehnliche Reihe der Kirchenwerke H.s erschien zwischen 1639—1671 im Druck. Durch dieselben, die sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuten,[2]) hat er nicht nur auf die Pflege der Kirchenmusik in seiner näheren Umgebung auf das Förderndste eingewirkt,[3]) sie verbreiteten seinen Ruf über ganz Mittel- und Norddeutschland, und streuten Keime aus, die in Seb. Bach und Händel zu vollen Früchten reiften. Begabt mit reicher, origineller Erfindungskraft, und tüchtig geschult in der musikalischen Technik, strebte H. in diesen Werken mit Erfolg seinem größeren Vorbild Heinrich Schütz (vgl. den Art.) nach, indem er mit und neben diesem eine Kunstform pflegte, die „für die Entwicklung einiger Hauptzweige der damaligen Kunst von größter Bedeutung werden und schließlich vorzugsweise im Händel'schen Oratorium gipfeln sollte, wenngleich auch Seb. Bach's Kirchenmusik Nahrung aus derselben gezogen hat. Es ist dies die poetisch-musikalische Gestaltung abgeschlossener biblischer Vorgänge, entstanden durch teilweise Anregung der damals in Italien sich entwickelnden dramatischen Kunstform und mit Anlehnung an die Form des sogenannten geistlichen Konzerts. Die Art, das Bibelwort zu behandeln, war hier bald dramatisierend, so daß die Reden verschiedener Personen auch verschiedenen Stimmen zugeteilt wurden, bald chorisch erzählend, oder auch betrachtend, wie denn zumal Hammerschmidt mit Vorliebe Strophen protestantischer Kirchenlieder einflocht. Sie wollten den betreffenden Vorgang durch die der Musik gegebenen Mittel möglichst anschaulich machen; den in einer Begebenheit liegenden Stimmungsgehalt musikalisch entbinden: und so ist das Oratorium bei ihnen principiell schon ganz so vorgebildet, wie es sich bei Händel und in der Bach'schen Passion vollenden sollte."[4]) In den andern dieser Werke (von ihm „Dialogi" oder „Gespräche" genannt), die eine mehr lyrische Richtung nehmen und daher auf die eigentliche Kirchenkantate hinzielen, vermochte H. freilich so wenig als andre seiner Zeitgenossen schon etwas Bleibendes zu leisten: die Form dieser Gattung der höheren evangelischen Kirchenmusik hatte kaum erst angefangen sich zu ent-

[1]) Erst 1851 wurde vor dem Bautzener Thor zu Zittau ein Gartenhaus niedergerissen, das die Inschrift trug: Anno 1660 baute dieses Haus und Garten von Grund aus neu Andreas Hammerschmidt. — Außerdem besaß er in der Stadt noch ein „Vierhofgrundstück." Vgl. Dr. Anton Tobias, Andreas Hammerschmidt aus Brüx, Komponist und Organist zu Zittau. 1871. 8°. (Besonderer Abdruck aus den Mittlgn. des Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen. Jahrg. IX. H 7. 8.)

[2]) „Wie beliebt Hammerschmidts Kompositionen einst waren, erhellt am deutlichsten aus den aus dieser Zeit uns erhaltenen handschriftlichen Musiksammelbänden, in denen H. öfter als irgend ein anderer zu finden ist." Vgl. Rob. Eitner in der Allg. deutschen Biogr. X. S. 488.

[3]) Vgl. hierüber eine bei Gerber, N. Lex. II. S. 491 citierte Äußerung in Beer's Musik. Diskursen. Kap. 22. — Daß ihn auch Rist angesungen, will allerdings weniger besagen.

[4]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 42. 43, und an andern Stellen, wie I. S. 56 ff. S. 122. S. 300. II. S. 420 u. 421, wo auch mehrfach die Spuren der Einwirkung H.s auf Joh. Christoph Bach, Joh. Mich. Bach und Seb. Bach nachgewiesen sind.

wickeln und schwankte noch zu unsicher zwischen Altem und Neuem. Ganz dasselbe ist auch bei H.s Motetten der Fall: ihre Form verwischt sich in jener Zeit immer mehr; zwar verwendet er auch hier teilweise den Choral, aber ohne irgend ein festes Gestaltungsprincip dabei erkennen zu lassen; er verteilt dessen Melodie beliebig an verschiedene Chöre und Stimmen, zieht sie durch Imitationen auseinander, verbrämt sie mit Umspielungen und schließt ein solches Stück gelegentlich mit einer mehrstimmigen geistlichen Arie. Selbst einer Sammlung ein- und zweistimmiger Gesänge mit Instrumentalbegleitung giebt er einmal den Titel „Motetten" und zeigt dadurch deutlich, daß ihm der Begriff der Motette vollständig verloren gegangen war. — Choralkomponist ist H. nur zufällig geworden. Wohl hat er zu Joh. Rist's geistlichen Liedern 48 Melodien geschaffen, allein es ist von denselben kaum eine im Gemeindegesang heimisch geworden,[1]) und nur aus seinen andern größeren Kirchenwerken sind einige Melodien — meist zu Liedern seines Landsmannes Christian Keymann, geb. 27. Febr. 1607 zu St. Pankraz in Böhmen, gest. 13. Jan. 1662 als Rektor des Gymnasiums zu Zittau — in wesentlicher Umgestaltung in den Gemeindegebrauch übergegangen. Seine hier aufzuführenden Werke sind:

1. Musikalische Andachten. 5 Tle. 1638—1653. Erster Tl. „Geistliche Konzerte." Freyberg, 1638. 21 Tonsätze. Zweiter Tl. „Geistliche Madrigalien." Das. 1641. 34 Tonsätze. Dritter Tl. Geistliche Symphonien." Das. 1642. 31 Tonsätze. Vierter Tl. „Geistliche Motetten und Konzerte." Das. 1646. („1. May 1646.") 40 Tonsätze. Hier in Nr. XXIV:
„Freuet euch ihr Christen alle." a a g f e e d d. (vgl. den Art.) Fünfter Tl. „Geistliche Chormusik." 1653. 31 Tonsätze „auf Madrigal-Manier." — 2. Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele ꝛc. Dresden, 1645. 2 Teile. Erster Tl. („20. April 1646"). 22 Tonsätze. Zweiter Tl. („29. Sept. 1645"). 15 Tonsätze. — 3. Musikalische Gespräche über die Evangelia. Dresden, 1655. 1656. 2 Tle. mit 60 Tonsätzen. — 4. Fest-, Buß- und Danklieder. Dresden und Zittau, 1658. („29. Sept. 1658.") 32 Tonsätze. Hier:
„Meinen Jesum laß ich nicht" (vgl. den Art.); dann unter Nr. XXII:
„Triumph, Triumph, Viktoria" und unter Nr. XXV:
„Schmücket das Fest mit Maien" (vgl. Winterfeld, Ev. Kg. II. Notenbeisp. S. 128).

5. Kirchen- und Tafelmusik. Zittau, 1662 („1. Aug. 1662"). 24 geistliche Tonsätze. — 6. Fest- und Zeit-Andachten. Dresden, 1671. 38 Tonsätze.[2])

[1]) Nach Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 136 sollen zwar die zwei Loblieder aus Rist's „Himmlischen Liedern" 1651. S. 70: „Mein Gott, nun bin ich abermals," a d a b c d d cis — und S. 130: „Ich will den Herren loben," g g g a⌢h c c⌢h c — in kirchlichen Gebrauch gekommen sein, — doch giebt derselbe keinerlei Nachweis für diese Behauptung; eine weitere Weise H.s „Kommt lasset uns lobsingen", h h h a g fis fis, aus Rist's Neuen Katechismus-Andachten. 1656. S. 106. Nr. 18 hat noch Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 334. S. 286—287.

[2]) Neu zugänglich gemacht sind bis jetzt folgende Stücke aus diesen Werken H.s: bei

Händel, Georg Friedrich, der Meister des Oratoriums, steht als Komponist zur evangelischen Kirchenmusik nicht in unmittelbarer Beziehung, denn alles, was er außer seinen beiden Passionsmusiken in den kirchlichen Musikformen seiner Zeit und über kirchliche Texte geschrieben hat, ist nicht Kirchen-, sondern Konzertmusik. Und auch von seinen Passionen ist, wenn man von der Johannispassion (1704) als einer unreifen Jugendarbeit absieht, die zweite, die er über den ehedem berühmten Brockes'schen Text 1716 schrieb, weit mehr ein Oratorium als eine evangelisch-kirchliche Passionsmusik. Die Anthems (Psalmenkompositionen in Kantatenform) und Tedeum sodann sind zwar für die englische Kirche geschrieben und dort auch als kirchliche Musik verwendbar: da sie jedoch den Choral nicht berücksichtigen und nach englischen Verhältnissen auch nicht berücksichtigen konnten, müssen auch sie als Konzertstücke freilich höchsten Ranges betrachtet werden, die, durchaus von oratorischem Geiste erfüllt, eine direkte Vorstufe des Händelschen Oratoriums bilden.[1]) Was endlich noch Händels Orgelwerke betrifft, so zeigte er selbst schon durch den Titel „Orgelkonzerte" („for the Harpsichord or Organ"), den er denselben gab, daß sie nicht für die Kirche, sondern für das Konzert gemeint waren. Er selbst, der bei seinen Zeitgenossen als Orgelspieler, und besonders als Improvisator,[2]) im höchsten Ansehen stand, spielte sie denn auch gewöhnlich als Einlagen zwischen den einzelnen Abteilungen seiner Oratorien. Gleichwohl hat der große Mann durch die ideale Hoheit und ursprüngliche Kraft seiner Kunst mittelbar auch auf die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik einen tiefgehenden und fortwirkenden Einfluß geübt. „Die klare Bildlichkeit, die hallende Gesangsschönheit und die Freudigkeit unversieglicher Jugendkraft," die wie reine, stolze Alpenluft aus seinen Chören uns entgegen wehen, diese aus der ewigen Fülle der Schönheit geschöpften Eigenschaften Händelscher Kunst, sie konnten und können nicht anders, denn in hohem Maße erfrischend und stärkend, wie auf die Musik überhaupt, so auf die Kirchenmusik im besondern wirken.[3]) Es war daher providentiell, daß diese hohe, männlich ernste Kunst dem Vaterlande Händels gerade in einer Zeit wiedergegeben wurde, da seichter Rationalismus und süßliche Klingelei Kirche und Kirchengesang tief herab-

---

Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeisp. S. 90. 94. 96. 101. 107. 110. 114. 116. 120. 128. — Commer, Musica sacra III. 23. 36. Bock, Musica sacra V. 53. XVI. 84. Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegef. III. Nr. 122.

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. III. S. 128 ff. Chrysander, Händel. I. S. 429 ff.

[2]) Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellm. 1739. S. 479: Chrysander, a. a. O. III. S. 211 bis 213; Spitta, Bach I. S. 636—639.

[3]) Sehr schön bemerkt W. H. Riehl in dieser Hinsicht einmal: „Händels fest und stetig in kühnen Schritten vordringende Bässe, die seiner Rhythmik vor allen andern Komponisten den Charakter eines mächtig Ausschreitenden geben, sind mir tief in die Seele gegangen, und in manchen Tagen des Lebens kam es mir schon vor, als müsse ich selber gleich fest vorschreiten wie ein in Oktavengängen einherdröhnender Händelscher Baß Die ernste Männlichkeit dieser Musik teilt sich dem Charakter dessen, der sie mit Hingabe studiert, sympathetisch mit."

gebracht hatten. Der Thomaskantor Hiller in Leipzig war es, der in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts „den Starken zurückführte, daß an ihm das Volk erstarke zu einem größeren, thatenreicheren, freieren Lose, das nahe seiner wartete. Als neu erstarkter Volksgeist und Glaube auch die Kirche wieder höherer evangelischer Weihe geöffnet, da hatte uns auch Händel vorbereitet und erzogen für Sebastian Bach, daß sie fortan vereint stehen, der Sänger des Volkes und der Weihepriester vor dem Volke."[1] Noch aber darf vom Standpunkt der evangelischen Kirchenmusik aus ein zweiter Punkt nicht übersehen werden: Händels Oratorienmusik ist auch die Schöpferin der großen Chorgesangvereine, „deren Thätigkeit für die öffentliche Musikpflege des 19. Jahrhunderts von hervorragendster Bedeutung geworden ist. 1784 wurde in London zuerst eine Massenaufführung Händelscher Musik veranstaltet, die in Deutschland sofort Nachahmung fand, und von 1810 an kamen die großen deutschen Musikfeste in Gang, die überallhin die Anregungen zur Pflege der großen Formen der begleiteten Chormusik aussandten."[2] Durch die Chorvereine aber ist es unserer Zeit überhaupt erst möglich geworden, die herrlichsten Werke evangelischer Kirchenmusik (Bachs Passionen, Kantaten, Messen ꝛc.) in vollendeter und würdiger Weise zur Darstellung zu bringen; auf sie ist auch die Bewegung zurückzuführen, welche neustens auf dem speciellen Gebiete des evangelisch-kirchlichen Chorgesangs in dem „Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland" einen vielversprechenden Anfang genommen hat. Und wenn wir durch diese Bewegung mit der Zeit dahin gelangen sollten, unsre Kirchenmusik dem Gottesdienst zurückgegeben zu sehen, so werden wir den ersten Anstoß dazu Händel und seiner Musik zu danken haben.

Händel war am 23. Februar 1685 (nicht ganz vier Wochen vor Seb. Bach) als das zweite Kind aus der zweiten Ehe des bereits im 63. Lebensjahre stehenden fürstlich sächsischen Leibchirurgen und Kammerdieners Georg Händel (geb. 1622, gest. 11. Febr. 1697) zu Halle a. d. S. geboren. Sein Großvater, der aus Breslau stammte, hatte gleich mehreren seiner Vorfahren das Handwerk eines Kupferschmids betrieben; mit dem spätgeborenen Enkel aber wollte der Vater höher hinhinaus: er sollte Jurist werden. Die frühe sich zeigenden musikalischen Anlagen des Knaben dagegen, suchte er mit Strenge niederzuhalten, weil er die Musik, wenn nicht für eine geradezu unwürdige, so doch für eine brotlose Beschäftigung hielt. Später jedoch ließ er sich durch die Fürsprache des musikliebenden Fürsten von Weißenfels bewegen, den unterdessen etwa 11 Jahre alt gewordenen Sohn dem tüchtigen Organisten der Liebfrauen-Kirche zu Halle, Friedrich Wilhelm Zachau (vgl. den Art.) in die Lehre zu geben. Unter der strengen Hand dieses Lehrers machte sich der Schüler in kurzer Zeit mit der Orgel und dem Klavier, sowie mit ver-

[1] Vgl. den Art. „Händel" von A. B. Marx bei Schilling, Universal-Lex. der Tonkunst. III. S. 437—445.

[2] Vgl. Spitta, Die Wiederbelebung protest. Kirchenmusik auf geschichtl. Grundlage, in Deutsche Rundschau 1882. H. 7. S. 113.

schiedenen Orchesterinstrumenten vertraut und erwarb sich zugleich gründliche theoretische Kenntnisse in der Musik, die er in zahllosen Kompositionsversuchen verwertete. Daneben betrieb er aber gleich eifrig auch die gelehrten Studien, absolvierte die lateinische Schule und ging 1702 als Studiosus juris an die Universität über, obwohl er auch als Musiker bereits so bekannt war, daß die Väter der Stadt in ihm das geeignete „lutherische Subjekt“ erkannten, dem sie die Organistenstelle an der reformierten Schloßkirche übertragen konnten. Bald aber reifte nun in ihm der Entschluß, das juridische Studium aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen; und im Sommer 1703 finden wir ihn daher zu Hamburg, wo unter der Leitung des berühmten Reinhard Keiser die Oper blühte. Bei derselben fand er zunächst Anstellung als zweiter Violinist im Orchester, schwang sich aber nach und nach bis zum Dirigenten empor, schrieb auch bereits 1704 seine erste Oper „Almira“, die 1705 aufgeführt wurde, und seine Johannispassion. Nachdem er noch zwei weitere Opern zur Aufführung gebracht hatte, trat er Ende 1706 eine Reise nach Italien an, die ihn bis nach Rom und Neapel führte und ihm nicht nur eine treffliche Kunstschule wurde, sondern auch reiche Ausbeute an Ruhm und Ehren eintrug. „Man wird an den jungen Goethe erinnert, wenn man liest, wie der in körperlicher und geistiger Kraft und Schönheit blühende Jüngling aller Herzen im Sturm eroberte und mit aufgeschlossenem Sinn die farben- und formenschönen Erscheinungen der italienischen Natur und Kunst in sich aufnahm.“ 1710 nach Deutschland zurückgekehrt, bekleidete Händel kurze Zeit den Posten eines Hofkapellmeisters zu Hannover und noch im Spätherbst desselben Jahres ging er nach England und betrat damit erstmals den Boden des Landes, das seine Heimat werden und ihm, nachdem er sich seit 1712 dauernd in London niedergelassen hatte, den Raum für die volle Entfaltung seines Genius gewähren sollte. „Von Anfang an mit Sympathie aufgenommen, erreichte er es, wenngleich nicht ohne heiße Kämpfe gegen nationalen Dünkel und eine in London mächtige italienische Partei, endlich sich zum unbestrittenen Herrscher im Gebiete der englischen Tonkunst aufzuschwingen. Seine Volkstümlichkeit wurde eine beispiellose; Händel war fortan der Inbegriff englischer Musik; der Geist, welcher aus seinen Tönen redet, verflößte sich dergestalt mit dem Volksempfinden, daß man sagen kann, ein wesentlicher Teil von dessen Eigentümlichkeit beruhe auf ihm.“ Die fast fünfzig Jahre umfassende Periode der unvergleichlich großartigen Wirksamkeit Händels in England zerfällt in zwei Abschnitte, von denen der erste und längste von 1712—1740 fast ausschließlich der Oper gewidmet war. Doch ist hier nicht der Ort, ausführlich darzulegen, was diese Zeit dem Meister zuerst an Ehren und Erfolgen, später an Verwicklungen und Bedrängnissen gebracht hat, so daß er 1737 an Leib und Seele gebrochen nach Aachen gehen und dort Herstellung für seine zerrüttete Gesundheit suchen mußte. Gelegentlich hatte sich Händel auch schon in diesem Abschnitt seines Lebens mit dem Oratorium beschäftigt und um 1720 die beiden ersten Werke dieser Gattung „Esther“

und „Acis und Galathea" — „und zwar als Grundmuster nach beiden Seiten hin, die sein Oratorium stofflich umfaßt: das biblische und klassische Altertum" — geschrieben, denen 1733 noch „Deborah" und „Athalia" gefolgt waren. Erst in der letzten Periode seines Lebens aber wendete er sich ganz dem Oratorium zu, und es entstanden nun in ununterbrochener Reihenfolge die Werke, auf denen seine Größe bei der Nachwelt beruht: das Alexanderfest 1736, Saul 1738, Israel in Ägypten 1738, die Cäcilien-Ode 1739, Frohsinn und Schwermut 1740, der Messias 1741 (vom 22. Aug. bis 14. Sept.), Samson 1742, Semele 1743, Joseph 1743, Herakles 1744, Belsazar 1744, Occasional-Oratorio 1745, Judas Makkabäus 1746, Alexander Balus 1747, Josua 1747, Susanna 1748, Salomo 1748, Theodora 1749, Triumph der Zeit und Wahrheit 1750 und Jephta 1751. Noch während Händel an diesem letzten Werke arbeitete, erblindete er, ließ sich aber durch dies Mißgeschick in seiner künstlerischen Thätigkeit nicht wesentlich behindern: mit Hülfe seines Famulus Schmidt vervollkommnete er ältere seiner Werke, setzte seine regelmäßigen Oratorienaufführungen fort und erschien auch noch als Orgelvirtuose vor dem Publikum. Am 14. April 1759, dem Samstag der Karwoche, morgens um 8 Uhr starb er im 75. Lebensjahr und wurde in der Westminsterabtei neben den Größten der englischen Nation begraben. Nicht weniger als 45 Opern und 26 Oratorien, sowie eine große Anzahl kleinerer Gesangstücke und endlich eine ganze Reihe von Instrumentalmusikwerken jeder Gattung hat er der Nachwelt als die Frucht einer Lebensthätigkeit von seltenem Reichtum hinterlassen. Hier sind die folgenden dieser Werke anzuführen;

1. Johannispassion. Text von Postel. Hamburg, 1704. Ausg. der Händel-Ges. 1866. Bd. IX. — 2. Lateinische Kirchenmusik: Dixit Dominus. 5 Stn. (Rom, 4. April 1707); Laudate pueri. 4 Stn. mit Orch. (Rom, 8. Juli 1707); Messe für 4 Sstn., 2 Viol., 2 Oboen, Alto und Orgel (Neapel, 1710). Ausg. der Händel-Ges. 1870. Bd. XXXVIII. — 3. Utrechter Tedeum und Jubilate. 7. Juli 1713 in der Paulskirche zu London aufgeführt. Ausg. der Händel-Ges. 1867. Bd. XXXI. — 4. Passionsmusik nach B. H. Brockes („Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus"). 1716. Ausg. der Händel-Ges. 1862. Bd. XV. — 5. Anthems: a) für 3, 4 u. 5 Stn. mit Orgel. 1717 für die Kapelle des Königs Georg I.; b) 12 für 4 u. 5 Stn. mit Orch. 1719 u. 20 für die Kapelle des Herzogs v. Chandos („Chandos-Anthems"); c) 4 „Coronation-Anthems" zur Krönung Georgs II. 1727; d) „Wedding-Anthem" zur Vermählung des Prinzen von Wales 1736; e) „Funeral-Anthem" (Trauer-Hymne) für 4 Stn. mit Orch. für die Königin Karoline 1737.[1]) Ausg. der Händel-Ges. 1868. 1869. Bd. XXXIV—XXXVI; 1862. Bd. XIV; 1867. Bd. XI. — 6. 3 englische Tedeum in B-dur, A-dur, D-dur. 1718

[1]) Von Händel in 5—6 Tagen geschrieben und am 12. Dez. 1737 vollendet; Burney erklärte es für das vorzüglichste seiner Werke. In Deutschland wurde es durch den Text „Empfindungen am Grabe Jesu" verunstaltet.

bis 1720. Ausg. der Händel-Ges. 1870. Bd. XXXVII. — 7. 12 Orgelkonzerte mit Orch. In der Fastenzeit 1735 begann Händel die Praxis, solche Konzerte zwischen die Abteilungen seiner Oratorien einzulegen, und behielt sie lebenslang in seinen Aufführungen bei.[1]) Sie erschienen in zwei Sammlungen: Op. 6 1738, Op. 7 1760 (nach Händels Tod) von je 6 Konzerten[2]) und zeigen als Grundform: eine langsame Einleitung, die zu einem ausgeführteren ersten Hauptsatz (Allegro) führt; diesem folgt ein kurzes Adagio (Larghetto, Andante), oft nur aus wenigen Takten bestehend, oft auch ganz fehlend;[3]) dann als Schluß einen zweiten Hauptsatz von mehrteiliger Form (Variationen, tanzförmige Gebilde: Gavotte, alla Siciliana, Bourrée).[4]) Ausg. der Händel-Ges. 1866. Bd. XXVIII. — 8. Dettinger Tedeum, Anthem und Jubilate. 1743. Ausg. der Händel-Ges. Bd. XXV. XXVI.

Hanff, Johann Nikolaus, ein bedeutender älterer Organist und Orgelkomponist, der 1630 zu Wechmar bei Gotha, dem Heimatsdorfe der direkten Vorfahren Sebastian Bach's, geboren war. Seine musikalische Bildung erlangte er in Thüringen, „vielleicht von einem aus der Bach-Familie." Eine erste Anstellung fand H. als Kapelldirektor zu Eutin, dann kam er als Domorganist nach Schleswig, wo er 1706 starb. Mattheson, der längere Zeit sein Schüler im Klavierspiel und in der Komposition gewesen war, rühmt ihn als einen „hauptehrlichen und geschickten Mann," und die wenigen Choralvorspiele, die von ihm erhalten sind, „gehören zu den besten aus jener, und übertreffen nach Anlage und Inhalt viele aus neuerer Zeit, die sonst nicht gerade zu der „leichten Ware" gehören. Überall begegnet man harmonischer Fülle, leichter und freier Bewegung, gediegener und faßlicher Arbeit, kirchlichem Ernst, orgelmäßiger Fassung: alles Eigenschaften, denen die thüringischen Orgelkomponisten nachstrebten. Den Geschmack aber an einem verzierten Cantus firmus hat sich H. in Norddeutschland angeeignet" (Ritter). Von diesen Choralvorspielen bespricht Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 171—172 sieben Nrn., die in Abschriften des fleißigen Joh. Gottfried Walther (vgl. den Art.) auf uns gekommen sind, und zwei derselben teilt er II. Nr. 118 u. 119. S. 199 und 200 erstmals abgedruckt mit.

Harfenregal, ein altes Regalwerk, dessen Pfeifen kleine gedeckte Körper hatten, die oben mit Tonlöchern durchbrochen waren. Es wurde wie die andern Regale als eigene Abteilung da und dort in alten Orgeln angebracht und hatte meist 8 Fußton, scheint jedoch ausnahmsweise auch mit 16 Fußton vorgekommen zu sein.

---

[1]) Vgl. Chrysander, Händel. III. S. 157 ff. Allg. deutsche Biogr. XII. S. 785 f. Fétis, Biogr. des Music. IV. S. 184.

[2]) Zwei weitere Sammlungen, von denen die letzte erst 1797 bei Arnold in London erschien, enthalten fast nur Stücke, die aus andern Händel'schen Instrumentalwerken entlehnt sind.

[3]) Im letzteren Falle steht an dessen Stelle: „Orgel ad lib." d. h. Händel improvisierte dann.

[4]) Vgl. R. Succo, Über Händels Orgelkonzerte, in der Allg. musikal. Ztg. 1869. Nr. 10. 11. 12. S. 73. 74. S. 81—83. S. 89—91.

— Auch einer alten Orgelstimme, die unter dem Namen Harfenprincipal vorkam, erwähnt Prätorius, Synt. mus. II. S. 172, ohne jedoch irgend etwas zur Erklärung des Namens, noch über Klangcharakter oder Tongröße derselben beizubringen. Vielleicht ist es dasselbe Register, das Gabler im dritten Man. der Orgel zu Weingarten als „Harpfpfeiffen" im 8 Fußton aus Zinn hat. Vgl. Adlung, Anleitg. 1758. S. 427 und Mus. mech. org. 1768. I. S. 104.

Harmonika, Holzharmonika, Harmonikabaß, eine Labialstimme der Orgel, deren Pfeifenkörper aus feingeadertem Fichtenholz gebaut werden und sehr enge Mensur, sowie dieser entsprechenden Aufschnitt erhalten. Daher nähert sich diese Stimme in ihrem Toncharakter mehr oder weniger den gambenartigen Registern, besonders dem Salicional, mit dem sie in der tiefen Oktave auch öfters zusammengeführt wird, oder bei etwas schärferer Intonation der Viola. Doch sucht man neuestens das Charakteristische dieser Stimme darin, daß man ihr die feinste Intonation und weichste Klangfarbe unter allen Holzregistern zu geben liebt, so daß ihr Ton wie ein Säuseln aus der Ferne zu kommen scheint und sie in kleineren Werken als Echostimme zu verwenden ist; in größeren Orgeln steht sie als Harmonika 8′ gewöhnlich im Echowerk und als Harmonikabaß 16′ im Pedal;[1]) im letzteren Falle erhält sie eine dem Dolce (vgl. den Art.) ähnliche Klangfarbe und wird als Baßstimme zu den sanften Registern der obern Manuale mit schöner Wirkung verwendet.

Harmonica aetherea, eine gemischte Stimme der Orgel, vgl. den Art. „Mixtur".

Härten (= Hartmachen, Dichtmachen), ein Terminus der Orgelbauer, zur Bezeichnung des Schlagens der zinnernen Pfeifenplatten mit einem hölzernen Hammer, um sie zu härten, d. h. ihnen den höchstmöglichen Grad von Dichtigkeit oder Härte zu geben, und sie dadurch zur Erzeugung eines bestimmten, vollen und klaren Klanges zu befähigen. Beim Härten, das jetzt freilich leichter und sichrer durch Pressen in Maschinen zu erreichen ist, dürfen die Platten nicht uneben werden und noch weniger Risse oder Brüche bekommen.

Hartig, Ludwig, ein geschickter schlesischer Orgelbauer, der seine Werkstätte zu Züllichau hatte, wo er im Sommer 1868 im Alter von 75 Jahren starb, nachdem er kurz vorher noch seine letzte neue Orgel im Saale der Brüdergemeinde zu Niesky, und als vorletzte im Dezember 1867 eine solche mit zwei Man. und Ped. in der Schloßkirche zu Züllichau aufgestellt hatte. Im ganzen hat er c. 50 neue Orgelwerke gebaut, darunter 1831 die Orgel zu St. Bernhardin in Breslau (die Ad. Hesse spielte und in die er auf eigene Kosten einen 32′ hatte einsetzen lassen), die

[1]) Unter diesem Namen hat sie z. B. Goll, Orgel zu Engelberg und in andern seiner Werke; Kuhn setzt sie in der Orgel des Großmünsters zu Zürich auch im Ped. einfach als „Harmonika 16′."

Orgeln in den Stadtkirchen zu Guben, Züllichau, Neusalz ꝛc. Gute Mechanik und leichte Spielart, kunstmäßig edle Intonation, Frische des Klanges und Dauerhaftigkeit werden seinen Werken nachgerühmt.

Hartmann, Heinrich, ein Tonsetzer der evangelischen Kirche, der in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts blühte und Hervorragendes geleistet haben muß, da er mit seinen Werken in so berühmten Sammlungen wie Bodenschatz' Florilegium Portense und Schadäus' Promptuarium im Kreise der angesehensten Meister seiner Zeit erscheint. Von seinen Lebensumständen ist bis jetzt noch wenig bekannt: er selbst nennt sich „Rochestadiensis",[1] und nach Gerber (Neues Lex. II. S. 510) wäre er im Jahr 1608 Kantor zu Koburg geworden und als solcher schon 1616 gestorben, während er anderwärts noch 1618 „der Kirchen und Schulen zu Coburgk Cantor" genannt wird. Von seinen Kirchenwerken kennt man noch:

1. Confortativae Sacrae Symphoniacae von 5, 6, 8 und mehr Stimmen. I. Teil. Koburg, 1612. 4⁰. 24 Gesänge enthaltend. II. Teil. Erfurt, 1617. 25 Gesänge enthaltend. — 2. 5 Stücke in Sammlungen: bei Bodenschatz, Florilegium Portense. I. Ausg. von 1618. Nr. 17: „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn." 8 voc. II. 1621. Nr. 39: „Lobe den Herren meine Seele." 8 voc.;[2]) bei Schadäus, Promptuarium 1611. IV. Nr. 39: „Jesus discipulis suis." 6 voc. und bei Vintzius, Missae. Erfurt, 1630. Nr. 1: Missa super: Lobe den Herren meine Seele. 5 voc. und Nr. 3: Missa super: Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn. 5 voc.

Harsow, Johann Samuel,[3]) war seit 1780 Organist an der Marienkirche zu Berlin, und starb als solcher anfangs März 1792 in noch jungen Jahren. In der Todesanzeige des Berliner Musik. Wochenbl. wurde von ihm gerühmt: „Er war ein junger Mann von seltenem Talent, großem Kunstfleiß und ungewöhnlicher Geschicklichkeit; einer der besten Schüler Kirnbergers, der in Absicht des Fundamentalbasses im Choral, der Erfindung in eigenen Fugen und Exekution der Sebastian Bachischen auf der Orgel seinesgleichen suchte." Eine von ihm 1787 erfundene Choralmelodie zu „Gott ist mein Lied" nahm Kühnau, Ch.-B. 1790. Nr. 68 auf: sie heißt bei Layriz, Kern. II. S. 37. Nr. 197:

---

[1]) Was nach Fétis, Biogr. univ. des Music. IV. S. 231 mit „Reichstadt" zu übersetzen wäre.

[2]) So nach Eitner, Bibliogr. 1877. S. 618. In dem Inhaltsverzeichnis von Florileg. I. 1618, das Grove, Diction. I. S. 253 aus einem Ex. des British Museum giebt, findet sich Nr. 17 von Hartmann nicht, vielmehr steht hier „Deus canticum etc. 6 voc. von Fabricius, und Hartmann erscheint nur einmal: II. 1621. Nr. 39.

[3]) Den Namen hat Layriz, a. a. O. II. S. V (nach Kühnau?) „J. S. Harsow", dagegen Gerber, Neues Lex. II. S. 510 (nach der Todesanzeige?) „Harson (. . .)", was Mendel, Musik. Konvers.-Lex V. S. 70 festhält und zugleich den Vornamen, den Gerber nicht kannte, mit „Johann Samuel" ausschreibt.



Hasse, Nikolaus, um 1650—1660 Organist an der Hauptkirche St. Marien zu Rostock. Er hat zu Liedern, die der Professor der Theologie Dr. Heinrich Müller zu Rostock in seine einst weit verbreiteten und lange Zeit vielgebrauchten Erbauungsbücher aufnahm, eine Anzahl neuer Melodien erfunden, über die der Hymnolog Wetzel[1]) urteilte, daß sie angenehm gesetzt seien, und von denen einige, freilich in wesentlich modificierter Gestalt, sich im Kirchengesang erhalten haben. Es sind zunächst 10 Melodien zu Liedern Heinrich Müllers in dessen „Geistlicher Seelenmusik" 1659, in einem besondern Abschnitt mit dem Titel „Himmlische Liebesflamme;" ferner 40 Melodien in einem weiteren Abschnitt desselben Buches: „Geistliche Lieder", teils zu neuen Liedern Müllers, teils zu solchen andrer Dichter, namentlich des Angelus Silesius; endlich zwei Melodien im Anhang von Müllers „Creutz-, Buß- und Betschule 1661". — Von diesen Melodien sind hier zu verzeichnen:

„Ach Jesu, dessen Treu", e a g (gis) a h c (vgl. den Art. „Meine Hoffnung stehet feste").

„Jesu meine Sonne", f g a f b a, von Angelus Silesius („Geistliche Hirtenlieder" 1657), bei Müller, Geistl. Seelenmusik, 1659. S. 410.[2])

„Lebt jemand so wie ich", c⁀d e e f e d; aus Müllers „Creutz-, Buß- und Betschule." 1661. Anhg.[3])

„So wünsch ich nun ein gute Nacht", d g a h g fis g a, aus Müllers Geistl. Seelenmusik 1659, bei Layriz, Kern. III. Nr. 561. S. 113.

„Was Gott gefällt, mein frommes Kind", g g g a g f f e, aus Müllers Geistl. Seelenmusik 1659. S. 477, bei Layriz, Kern. III. Nr. 583. S. 124.[4])

---

[1]) Vgl. Wetzel, Anal. hymn. II. S. 716—717. Schamelius, Lieder-Komment. II. 1725. S. 304.

[2]) Später mit dem Text „Christus ist erstanden", bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714 Nr. 99 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 246. S. 153); Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 556. S. 501. Über die Bearbeitung dieser Melodie für das Württemb. Ch.-B. 1844. Nr. 6 vgl. den Art. „Blumhardt".

[3]) Vgl. Schamelius a. a. O. Saubert, Nürnb. G.-B. 1676. S. 575. Nr. 542. Sohr, Hamb.-Ratzeb. G.-B. 1683. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 941. S. 741. Zahn, Euterpe 1879. S. 89.

[4]) Dagegen gehört Hasse die Melodie „O Traurigkeit, o Herzeleid", die ihm bis in die neuste Zeit herein öfters zugeeignet wurde, nicht zu. Allerdings steht bei Heinr. Müller, Geistl. Seelenmusik 1659. S. 112 seine Namenschiffer über dieser Melodie; allein da deren ältere Herkunft jetzt nachgewiesen ist (vgl. den Art. „O Traurigkeit"), so kann sich diese Bezeichnung nur auf die Harmonisierung beziehen.

Haßler,[1]) Hans Leo, der größte deutsche Tonsetzer aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, „der wahre Mittelpunkt des älteren deutschen Tonsatzes, der auf drei Gebieten desselben nicht nur für seine, sondern für alle Zeiten so Ausgezeichnetes geleistet hat, daß auf ihnen keiner seiner Zeit- und Kunstgenossen ihn übertrifft, keiner ihn auch nur von ferne erreicht. Seine Schreibart im Figuralsatze vereinigt in sich das Höchste und Schönste, was deutsche und italische Kunst jener Zeit zu leisten vermochte. Bei reichster Gedankenfülle sehen wir ihn immer klar, bestimmt und fest, innerlich gehaltvoll, schwunghaft und wirksam nach außen, besonders im mehrchörigen Satze."[2]) Er ist zugleich der Künstler, dem die deutsche evangelische Kirche eine der köstlichsten Perlen im reichen Kranze ihres Choralmelodienschatzes verdankt, die Melodie „Herzlich thut mich verlangen" (vgl. den Art.). Haßler wurde als Angehöriger einer aus Joachimsthal im Erzgebirge stammenden Musikerfamilie 1564 zu Nürnberg geboren. „Sein Vater" — so sagt der seiner „Leichpredigt" angehängte Nekrolog[3]) — „hat geheißen mit Namen Isaac Haßler, Welcher ein fürnemer Musicus in der Kayserlichen Berckstadt St. Joachimsthal gewesen, Kunst aber vnd anderweit förderung halben sich nacher Nürnberg gewendet." Hier wurden ihm außer diesem seinem wahrscheinlich ältesten Sohne (das Altersverhältnis der Geschwister ist bis jetzt nicht festgestellt) noch zwei weitere Söhne, Jakob und Kaspar (vgl. unten), die ebenfalls Musiker wurden, und eine Tochter geboren. Hans Leo erhielt im elterlichen Hause und in den Schulen seiner Geburtsstadt fleißige Unterweisung nicht nur in „Gottesfurcht, Schulen, Freyen Künsten," sondern auch „sonderlich in der löblichen Kunst der Music", zu der er „von Natur inclinirte." Und als er dem heimatlichen Unterrichte entwachsen war, sandte der Vater mit Unterstützung des Handelshauses der edlen Fugger zu Augsburg[4]) den zwanzigjährigen 1584 nach Venedig, damit er dort unter des trefflichen Andrea Gabrieli (gest. 1586) Leitung und in schönem künstlerischem Freundschaftsbund mit dessen Neffen, Giovanni Gabrieli, vereint, seine musikalische Bildung vollende. Es ist diese Studienreise H.s nach Venedig „ein inhaltschwerer Moment in der Geschichte deutscher Musik; er bezeichnet die Wendung von der niederländischen zur italienischen

---

[1]) Seinen Namen schreibt er deutsch selbst „Haßler", lateinisch wird derselbe „Haslerus" geschrieben. Vgl. Eitner, Chronol. Verzeichnis der Werke Haßlers. 1874. S. II.

[2]) Vgl. Kade in der Allgem. deutschen Biogr. Bd. XI, S. 14 u. 15. Proske, Musica divina I. 1. Band (Liber Missarum) 1853. S. LVI.

[3]) Diese „Leichpredigt", gehalten am 10. Juni 1612 zu Frankfurt a. M. von dem kurf. sächs. Hofprediger Mag. Daniel Hänichen, wurde in Dresden gedruckt. Den Nekrolog daraus hat Spitta in den Monatsh. für Musikgesch. III. 1871. S. 24—26 mitgeteilt.

[4]) In der Vorr. zu den acht „Missae" von 1599, mitgeteilt in Cäcilia, Organ für kath. Kirchenmusik. 1868. S. 73, sagt H.: Norunt enim hic quam plurimi, quae illustris generositatis tuae propensa voluntas, qui ardens sit amor in pium illam Musicae usum; norunt quae ab annis quatuordecim ejusdem illustris generositatis tuae in me artis illius divinae studiosum beneficia extent."

Kunst."[1]) 1585 nach Augsburg zurückgekehrt, trat er hier in die Dienste des Grafen Ottaviano II. Fugger als Organist und muß sich bald einen bedeutenden Namen als solcher gemacht haben, da er aus so weiter Ferne mit jenen 53 berühmten deutschen Organisten und Orgelbauverständigen berufen wurde, 1596 die neue Orgel zu Gröningen bei Halberstadt zu prüfen und zu weihen.[2]) Aber auch als Komponist entfaltete er in Augsburg eine äußerst fruchtreiche Thätigkeit und schuf hier seine bedeutendsten Kirchentonwerke. 1601 aber knüpfte er, nicht etwa äußerer Vorteile wegen, sondern hauptsächlich um eine künstlerisch bedeutendere Stellung als die seitherige war, zu erlangen,[3]) Verhandlungen mit dem Rate seiner Vaterstadt Nürnberg an, und am 16. August 1601 trat er in die Dienste desselben über, übernahm die Oberleitung der gesamten städtischen und Kirchenmusik in Nürnberg und versah nebenbei noch die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche.[4]) Im Winter desselben Jahres scheint H. dann einen Besuch am kaiserlichen Hofe zu Prag gemacht zu haben, bei welcher Gelegenheit ihn Kaiser Rudolf II. zum „Römisch. Kayserl. Majestät Hofdiener", mit einem vom 1. Januar 1602 an ausbezahlten Ehrengehalt von 15 Gulden monatlich ernannte und ihn in den Adelsstand des Reiches erhob, ohne ihn jedoch mit diesen Auszeichnungen zu einer persönlichen Dienst-

---

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 556. Proske, a. a. O. sagt über das Verhältnis H.s zu Giovanni Gabrieli: „Neuere Bahnen betrat H. vorsichtiger als der jüngere Gabrieli, er hielt zwischen diesem und dem gemeinsamen großen Lehrer die Mitte. Ein edler Wetteifer dieser jüngeren Künstler unter sich ist jedoch nicht zu verkennen; den sichersten Beweis davon liefert eine Sammlung der großartigsten Musiksätze, welche nach dem Tode dieser Meister erschien (Reliquiae Sacrorum Concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri etc. Nürnb. 1615. 4°.) und deren Kunstgehalt zu solcher Höhe gesteigert ist, daß man vor Staunen und Bewunderung nicht zu entscheiden vermag, welchem von beiden der Preis gebühre."

[2]) Er steht in dem Verzeichnis dieser 53 Organisten bei Werkmeister, Organ. Grüning. rediv. 1705 § 11, wo dieselben, wie es scheint, nach dem Alter geordnet sind, unter Nr. 40 als „Johann Leo Haßler von Augspurck". Vgl. auch Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 160.

[3]) Er hatte in Augsburg vom Rat „alß ein Gnadengelt" 150 Fl., von einem der Fugger „100 Cronen vnd sonsten andre zugeng, das ers auff 400 fl. bringen" konnte, während er in Nürnberg nur „200 fl. müntz" erhielt. Freilich mag er seine Besoldung von Fugger nicht immer regelmäßig haben erhalten können, da dieser sich öfters in Geldverlegenheiten befand. Vgl. hierüber Aktenstücke des Rats zu Nürnberg vom 15. Juni 1598 und 12. Juni 1601, mitgeteilt von Dr. Franz Witt in den Monatsh. für Musikgesch. 1869. I. S. 16. 17.

[4]) In dem Revers, den er bei Antritt des neuen Amtes unter dem genannten Datum unterzeichnete (vgl. Witt, a. a. O.) verspricht er: „So soll vnd will Ich nicht allain mit anstellung der Music Jren Herrlichkeiten, als oft sie es mir benelen vnd schaffen werden es sei Zuu welcher Kirchen auch an was andern Ort es wöll, vnd also wo sie mich hinweissen willig vnd gern neben andern die dartzu verordnet werden, aufwarten vnd dienen, sondern auch gemainer Rat bestellten Stattpfeiffern vnd andern Musicis, die sich zur Music gebrauchen lassen, hülflich, räthlich vnd beistenndig mich erzaigen, damit durch meine Anweissung vnd wolmainlich getrewe Justruction gemainer Stadt zu desto mehrerm ruhm vnd menniglichs wolgefallen die Music zu etwas besserm aufnemen vnnd mehrer ziertigkait gebracht werden mög."

leistung zu verpflichten, die einen längeren Aufenthalt am Hofe notwendig gemacht hätte.[1]) Solch hoher Ehren wirklich froh zu werden, hinderten den trefflichen Künstler leider körperliche Leiden: er war lungenschwindsüchtig, und schon unter dem 20. Nov. 1604 mußte ihm der Rat zu Nürnberg einen einjährigen Urlaub bewilligen und „bei seinem Schweher in Vlm zu wohnen erlauben", damit er sich hier in der Pflege seiner Braut erhole.[2]) Wirklich scheint auch diese Ruhezeit günstig auf sein Befinden gewirkt zu haben, da ihm seine Umstände gestatteten, sich 1605 mit Cordula Claus („Cläusin") in Ulm zu verheiraten; doch blieb diese Ehe kinderlos. Im Herbste des Jahres 1608 verließ H. die ansehnliche Stellung in Nürnberg, um eine noch ungleich vorteilhaftere anzutreten: er folgte der Berufung des Kurfürsten von Sachsen, dem er ein Jahr zuvor seine „Psalmen und Christliche Gesenge" gewidmet hatte und dessen besondere Gunst er von da an genoß, als „Musicus und Cammerorganist" nach Dresden. Unter dem 28. Oktober 1608 erhielt er die erste Anweisung von 500 Gulden „abrechnungs seiner ihm gewährten Besoldung", die also eine für jene Zeit beträchtliche gewesen sein muß.[3]) Doch seine Krankheit machte

[1]) Noch bis in die Gegenwart herein halten die Biographen (Proske, Ambros, die Lexika's) daran fest, daß H. „längere Zeit am Hofe Kaiser Rudolfs II. zu Prag gelebt habe," vgl. z. B. noch Riemann, Musik Lexikon. 2. Ausg. 1884. S. 370. Allein ein länger dauernder Aufenthalt am Hofe zu Prag oder Wien ist unerwiesen, vielmehr ist H. wohl nur in dem Verhältnis eines „Capellmeisters von Haus aus", wie man es später nannte (man denke an Seb. Bach), zum Kaiserhofe gestanden, das ihn nur verpflichtete, von Zeit zu Zeit Kompositionen einzusenden. Auf den Werken, die in der Zeit von 1601—1608 erschienen, nennt sich H. selbst zwar nicht mehr „Organist", sondern nur „Norimbergensis" oder „von Nürmberg. Römisch. Kayserl. Majest. Hofdiener", aber der Rat von Nürnberg in amtlichen Schriftstücken betitelt ihn immer „Organist", und es geht aus diesen Akten hervor, daß er während der fraglichen Zeit immer in Nürnberg angestellt war. Hänichen (Leichpredigt) sagt nur, der Kaiser habe ihn „zum Diener gnedigst verordnet, vnd mit der Nobilität vmb seiner Kunst vnd unterthänigsten Dienstwartung gnedigst bedacht." In dem Verzeichnis des Kaiserlichen Hofhaltes vom 20. Febr. 1612, morgens zwischen 7 und 8 Uhr, auf dem Schlosse zu Prag unmittelbar nach Rudolfs II. Tod angefertigt und mitgeteilt bei Rieger, Archiv der Gesch. und Statistik Böhmens Bd. II. S. 193 wird H. in der Rubrik „Capelle" hinter dem Vicekapellmeister Alexander Horologio genannt: „Diener auf zwei Pferden Hans Leo Haßler vom 1. Jan. 1602 monatlich 15 fl." Doppelmayr, Hist. Nachr. von Nürnb. Künstlern. Nürnb. 1730. S. 211 bemerkt, der Tradition folgend, daß er 1601 nach Wien gereist und von Rudolf II. als Hofmusikus angenommen worden sei.

[2]) Vgl. das bezügliche Aktenstück bei Fr. Witt, a. a. O. S. 18. 19. Otto Kade, a. a. O. S. 12 versteht unter „Schweher" Schwager, läßt daher seine Schwester in Ulm verheiratet sein und giebt ihn zu ihr in Pflege; allein in den süddeutschen Dialekten heißt Schweher (Schwäher) nicht Schwager, sondern Schwiegervater. Vgl. auch Sanders, Ergänzungs-Wörterbuch. 1884. S. 467.

[3]) Vgl. Kade, a. a. O., der diese Anweisung im königl. geh. Staatsarchiv zu Dresden aufgefunden hat. Durch dieselbe, sowie durch die Angaben Hänichens in der „Leichpredigt" werden die Zweifel hinfällig, die mehrfach, so z. B. bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 373, in Bezug auf die Dresdner Anstellung H.s ausgesprochen wurden, weil man glaubte, er sei bis an des Kaisers Tod 1612 in dessen wirklichem Dienste gestanden.

immer bedenklichere Fortschritte, „absumirte und verzehrete ihn auch allmehlich so, daß gar keine Hoffnung des Lebens mehr vorhanden.“ Gleichwohl begleitete er, nachdem er noch den Plan einer neuen Orgel von 40 klingenden Stimmen für die Schloßkirche zu Dresden ausgearbeitet hatte (vgl. den Art. „Fritsche), 1612 den Kurfürsten Johann Georg I. auf den Fürstentag zu Frankfurt, wo er nun das Ziel seiner Künstlerlaufbahn, im gleichen Jahr mit seinem Freunde und Kunstgenossen Giovanni Gabrieli in Venedig, erreichen sollte. „Nachdem er vermerket, daß seines Lebens Ende vorhanden, hat er sich am abgewichenen Freytage nach der Predigt mit Gott versöhnet, in warer hertzlicher Rew vnd leide seine Sünde erkandt. Dagegen in warem Glauben vnd hertzlicher zuversicht die erhöhete Schlange JEsum Christum angeblicket, seins teuren verdienstes, Leydens vnd Sterbens hertzlich getröstet, vnd nach empfangener Absolution vnd vergebung seiner Sünden, den waren Leib vnd Blut Christi genossen, Dem HErrn Christo vor sein schmertzliches Leyden hertzlich gedancket, zugesagt, daß er in Christlicher gedult vnd bestendigkeit in der erkandten seligmachenden Warheit, in warem Glauben biß an sein ende durch Gottes Gnade verharren, vnd gewißlich ein Kind vnd Erbe der ewigen Seligkeit sein vnd bleiben wolte. Eben solchs bekenndtnis hat er auch am Sontag noch repetirt vnd widerholt, und das er nochmals dabey biß in Tod verharren wolte, mit Hand vnd Munde zugesagt, Sehen wir alhier einander nicht mehr, so wolten wir ob Gott wil dort im ewigen Leben einander sehen“ — und am Montag, den 8. Juni 1612, morgens gegen 1 Uhr entschlief er im 48. Jahr seines Alters und wurde Mittwoch, den 10. Juni bei „Volckreicher versammlung“ begraben.[1]) Sein Bildnis findet man in Freheri Theatrum viror. erudit. claror. Nürnb., 1688. pag. 1507. Tab. 78. — Als Komponist war H. in allen Zweigen der musikalischen Kunst seiner Zeit, „vom geringsten zur Belustigung der heitern Jugend gesetzten Tanze für Instrumente, vom kleinsten, anspruchlosesten zur Unterhaltung am häuslichen Herde bestimmten, für wenige Stimmen berechneten Liede bis zum größten, erhabensten zur Andacht und Erhebung komponierten acht- und mehrstimmigen geistlichen Kunstgebilde in Motetten- und Messenform“ so erfolgreich thätig, daß schon seine Zeitgenossen ihm volle und ganze Anerkennung zollen mußten und der Nürnberger Ratsherr

[1]) Vgl. Hänichen, Leichpredigt a. a. O. S. 26. Das Epitaph H.s, wie es Dr. Franz Witt, a. a. O. S. 19 aus einem Nürnberger Mskr. mitteilt, lautet: „Johannes Leo Hasler Noribergae natus Anno Christi MDLXIV Musicus inter Germanos suâ aetate summus Caesaris Rudolphi II. Ducis Saxoniae Electoris uti etiam Reipublicae Noribergensis Musici Chori praefectus et Organista obijt Francofurti ad Moenam VIII. Junij Anno Christi nati MDCXII. aetatis suae XLVIII.“ Fétis, Biogr. univ. IV. S. 241 hat wohl nur als Druckfehler den „5 juin 1612“ als H.s Todestag; doch schreibt ihm dies noch Riemann, a. a. O., nach und auch Gehring bei Grove, Dict. I. S. 697 sagt irrtümlich: „and died probably on June 5. 1612.“ — Mit Hänichens seelsorgerlichen Mitteilungen ist auch die mehrfach ventilierte Frage, ob H. der evangelischen oder der katholischen Kirche angehört habe, endgiltig gelöst.

G. Volckhamer in einem amtlichen Aktenstücke es aussprechen konnte: „Sintemal ausser Zweifels, das diser Zeit seins gleichens In Teutschland nitt Ist, vnd auch vnter den Teutschen biß auff dise Zeit Kein solcher Komponist gefunden worden." Während er auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik den größten Meistern seiner Zeit, Palestrina und Lassus ebenbürtig zur Seite steht, hat er durch die beiden Choralwerke, die er der evangelischen Kirche geschenkt, eine nicht minder hohe Stellung in der Geschichte unsrer Kirchenmusik zu erlangen gewußt. Seine „Psalmen und christliche Gesänge, fugweis componirt" sind „eine Musterschule für kontrapunktische Choralbearbeitungen", von gleich hohem Werte wie seine und seiner großen Zeitgenossen katholische Kirchenstücke, von denen sie sich nur dadurch unterscheiden, daß sie die strophische Form der zu Grunde liegenden evangelischen Gemeindeweisen so weit berücksichtigen, als dies mit freiester kontrapunktischer Führung der Stimmen irgend verträglich ist. War dies Werk dem Chorgesang bestimmt, so sollte das weitere: „Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder ꝛc. simpliciter gesetzt" zugleich auch dem Gemeindegesang dienen. „Nachdem ich vor wenig Jahren" — so sagt H. selbst in der Vorrede — „nur etliche teutsche geistliche Gesäng auf den contrapunctum simplicem mit 4 Stimmen solcher Art und Maßen gefertiget, daß dieselbigen auch in den christlichen Versammlungen von dem gemeinen Mann neben dem Figural mitgesungen werden können, habe ich darüber selbst auch vermerkt und erfahren, daß solches in den Kirchen zu Nürnberg, allermeist aber, und zwar anfänglich in der Kirche unsrer l. Frauen sowohl in meiner, als andrer dergleichen Komposition von der lieben gemeinen Bürgerschaft mit sonderer Anmutung, christlicher Lust und Eifer geschehen." Dieser Erfahrung verdanken wir ein geistliches Liederbuch, „das durch seine nervige Modulation auf tonischer Grundlage, durch seine edle, bedeutungsvolle, schwerwiegende Tonreihe aller Stimmen, durch die Energie und Kraft seiner Harmonieführung nicht nur eines der besten, sondern das beste Liederbuch im einfachen Tonsatze ist, das die protestantische Kirche überhaupt besitzt." — Auch im deutschen weltlichen Liede, dessen ältere Form Ludwig Senfl auf die Höhe ihrer Entwicklung geführt und zugleich abgeschlossen und das gleich darauf Orlandus Lassus in die neue Form des italienischen Madrigals hinübergeleitet hatte, stellte H. durch seinen „Lustgarten neuer teutscher Gesäng" ein „Muster- und Meisterwerk weltlicher Liedercomposition" auf, und erzielte in dessen schönster Nummer (24), dem köstlichen Liebesliede „Mein Gemüt ist mir verwirret", einen vollen Nachklang der älteren deutschen Volksweise. Was endlich noch H.s Thätigkeit als Organist betrifft, so sind uns nur noch wenige seiner Orgelwerke erhalten, die von derselben Kunde geben. Einige Ricercare, in denen er alle instrumentalen Kunstmittel seiner Zeit verwendet, zeigen ihn auf demselben Übergangsstandpunkt vom vokalen zum instrumentalen Stil in der Form der Figuren, wie im tonischen Inhalt, den alle seine Zeitgenossen einnehmen: ein wirklicher Orgelstil war zu seiner Zeit noch nicht vorhanden und wurde erst zwölf Jahre nach seinem Tode durch Samuel Scheidt's

epochemachende „Tabulatura nova“ begründet. — Im ganzen hat H. zehn Musikwerke von zum Teil bedeutendem Umfange herausgegeben, die fast alle mehrere Ausgaben erlebten und zusammen an 400 Tonsätze enthalten. Von diesen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni, 4. 5. 6. 7. 8 & plurium vocum. Avtore Johanne Leone Haslero etc. Augustae, apud Valentinum Schönigium. M. D. XCI. 4°. 39 Nrn. 2. Ausg. Nürnb. 1597. Paul Kaufmann. 48 Nrn. 3. Ausg. Nürnb. 1607. Paul Kaufmann. 48 Nrn. — 2. Missae quaternis, V. VI. et VIII vocibus Avthore Joanne Leone Haslero etc. 1599. Norimbergae apud Paulum Kaufmannum. 4°. 8 Messen. — 3. Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden vnd Intraden, mit 4. 5. 6 und 8 Stimmen: Componirt durch Hanns Leo Haßler von Nürmberg. MDCI. etc. Zu Nürmberg bey Paul Kauffmann. 4°. 50 Nrn. 2. Ausg. 1605. 3. Ausg. 1610, beide mit gleichem Inhalt wie die erste. Hier unter Nr. 24 „Mein Gemüt ist mir verwirret“ mit 5stimmigem Tonsatz (vgl. den Art. „Herzlich thut mich verlangen“). — 4. Sacri Concentus. Quatuor 5. 6. 7. 8. 9. 10 & 12 Vocum. A Joanne Leone Haslero etc. M. D. C. I. Augustae Vindelicorum apud Valentinvm Schönigivm. 4°. 52 Nrn. 2. Ausg. 1612. Norimbergae, Typis et sumptibus Pauli Kaufmanni. 63 Nrn. — 5. Psalmen vnd Christliche Gesäng, mit vier Stimmen, auff die Melodeyen fugweiß componiert: Durch Hanns Leo Haßler ꝛc. Röm. Kay. May. Hofdiener. Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd inn verlegung Paul Kauffmanns. M. D. CVII.. 4°. 52 Nrn. Dedicirt: „Herrn Christiano, Hertzogen zu Sachsen ꝛc., datiert: „Vlm den 10. Augusti 1607.“ Eine neue Partiturausgabe wurde auf Veranlassung der Prinzessin Amalia v. Preußen durch Kirnberger besorgt und erschien 1777 unter dem Titel: „Psalmen und christliche Gesänge, mit vier Stimmen, auf die Melodien fugenweis componirt: durch Hanns Leo Haßler, Römisch Kayserl. Majest. Hofdiener. Auf Befehl einer hohen Standesperson aufs neue ausgefertiget. Leipzig, aus Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs Buchdruckerey, 1777.“ Gr. Fol. 3 Bl. Vorw. und Originaltitel. S. 3—150 Partitur. 1 Bl. Register. 30 Choräle in 52 Bearbeitungen. — 6. Kirchengesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder, auff die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt, Durch Hanns Leo Haßler ꝛc. Röm. Key. May. Hofdiener. Psalm 98. Lobet den HErrn mit Harffen, mit Harffen vnd Psalmen. Gedruckt zu Nürnberg, bey und in verlegung Paul Kauffmanns. MDCVII. 4°. 71 Nrn. mit den vollständigen Texten. Über die 2. Ausg. von 1637 vgl. den Art. „Stade“; eine neue Partiturausgabe erschien unter dem Titel: „Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt durch Hanns Leo Haßler ꝛc. von Nürnberg. MDCVIII. Neu herausgegeben durch Gustav Wilhelm Teschner. (1865.) Berlin, T. Trautwein (M. Bahn). Quer Fol. VI und 53 S. 67 Nrn.[1]) — 7. Litaney Teutsch, Herrn D.

[1]) Vgl. Eitner, Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Hans Leo Haßler und Orlandus Lassus. Beilage zu den Monatsheften für Musikgesch. V. u. VI. Jahrg Berlin, 1874. M. Bahn (T. Trautwein). Hier S. I—IX ein chronologisch genaues Verzeichnis

Martini Lutheri, Jetzo mit 7 Stimmen auff zween Chör componirt durch Johann Leo Haßlern. Nürmberg, Gedruckt bey Balthasar Scherffen. M. DC. XIX. 4°. — 8. 6 Ricercaren, eine Canzone und ein Magnificat 1mi toni für Orgel, im Mskr. Königl. Bibl. in Berlin: Man. mus. 191. Vgl. die Besprechung dieser Stücke bei Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. 1884. I. S. 143—144; daselbst II. Nr. 75. S. 115—117 ist eines der Ricercaren mitgeteilt.

Haßler, Jakob, der zweite Sohn Isaak H.s und jüngere Bruder Hans Leo's, war nach Fétis Annahme „um 1565 zu Nürnberg geboren."[1]) Sicher ist über ihn jedoch nur bekannt, daß er 1601 Organist im Dienste des Grafen Eytel Friedrich von Hohenzollern zu Hechingen war; denn er unterzeichnete die in diesem Jahre von ihm zu Nürnberg herausgegebenen Musikwerke (Magnificat 4 voc., Missa 6 voc. und Miserere 8 voc.) mit „Noribergens. Illustr. et Generos. D. Eytel Friderici, Comitis in Hohenzollern etc. Organista." Ob er in Hechingen geblieben und dort gestorben ist, wie Riemann (Lex. S. 370) will, ist zweifelhaf geworden, seit aus den Akten der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien nachgewiesen wurde, daß ein „Jakob Häsler" am 1. Juli 1602 in diese Kapelle eintrat. Es ist diese Angabe wohl kaum, wie mehrfach geschehen, auf Hans Leo H. zu beziehen, vielmehr dürfte Jakob H. in derselben gemeint sein.[2]) Weitere Nachrichten über diesen fehlen bis jetzt, und nur noch eine weitere Sammlung von Kirchenmusikstücken „Magnificat von 4, 5 bis 12 Stimmen verschiedener Komponisten" verzeichnet Gerber von ihm, als 1608 zu Nürnberg erschienen.[3])

Haßler, Kaspar, der als der jüngste der drei Brüder angesehen wird, war der gewöhnlichen Annahme zufolge um 1570 zu Nürnberg geboren.[4]) Er erscheint von 1587 an als Organist daselbst und erlangte als solcher bedeutenden Ruf, so daß er 1596 mit dem Bruder zur Einweihung der berühmten Orgel in Gröningen berufen wurde.[5]) Als Komponist scheint er weniger bedeutend gewesen zu

---

der Werke H.s in den verschiedenen Ausgaben, S. IX—XVIII ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis des Gesamtinhalts. Die in den Sammelwerken des 16. und 17. Jahrh. erschienenen Kompositionen H.s verzeichnet Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 618—620; die in Sammlungen der Gegenwart (z. B. bei v. Winterfeld, Schoeberlein-Riegel, Erk-Filitz u. a.) neugedruckten Werke in: „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke." Monatsh. für Musikgesch. 1870. II. 1871. III. S. 106—109 und 1877. IX. S. 17 des Registers.

[1]) Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Music. IV. S. 242, dem auch Riemann, Musik-Lexikon. 1884. S. 370 u. a. folgen.

[2]) Vgl. v. Köchel, Die k. kaiserl. Hofmusik-Kapelle zu Wien von 1543—1867. Wien, 1868. S. 53 und Gehring bei Grove, Dict. I. S. 697.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 590; doch weiß Eitner, Bibliogr. 1877. S. 244—246 und S. 618 von dieser Sammlung nichts.

[4]) Vgl. Mendel, Mus. Konversl.-Lex. V. S. 81; Fétis, Biogr. univ. des Music. IV. S. 241 hat „né vers 1566", Gehring bei Grove, Dict. I. S. 697: „born probably 1570".

[5]) Er wird in dem Verzeichnis der 53 berufenen Organisten bei Werkmeister, Org. Gru-

sein, denn weder in dem von ihm herausgegebenen Sammelwerke „Symphoniae sacrae“, noch in andern Sammlungen seiner Zeit findet sich ein Stück von ihm, und über eine auf uns gekommene Orgelphantasie urteilt A. G. Ritter (Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 145), daß sie „ziemlich inhaltsleer“ sei. 1618 starb er zu Nürnberg, sofern also sein Geburtsjahr 1570 ist, wie sein Bruder erst 48 Jahre alt. — Kaspar H. hat folgende große Sammlung von Kirchenstücken herausgegeben:

„Sacrae Symphoniae diversorvm excellentissimorvm Avthorvm. Quaternis, V. VI. VII. VIII. X. XII. & XVI vocibvs täm vivis, quam Instrvmentalibvs accommodatae. Editae stvdio et opera Casparis Hasleri, S. P. Q. Noriberg. Organistae. Noribergae, Apvd Paulum Kaufmannum M. D. XCVIII. 4°. 72 Nrn. von Gregor Aichinger (7), Franc. Bianchardi, Giov. Croce, Giov. Gabrieli (14), Hans Leo Haßler (4), Luca Marenzio (2), Tib. Massaino (3), Phil. de Monte (5), Giov. Batt. Mosto, Annib. Paduano, Palestrina (4), Andrea Rota, Dam. Scarabaeus, Ascan. Trombetta, Orazio Vecchi (6) und Camillo Zannotti. — Eine zweite Ausg. mit gleichem Inhalt erschien 1601, eine dritte, auf 103 Nrn. vermehrte, 1613.[1])

Ein Sohn Kaspar H.s war wohl: Johann Benedikt Haßler, der 1637 Organist an der Frauenkirche zu Nürnberg war, wie aus der Dedikation hervorgeht, die Sigismund Theophil Stade seiner Ausgabe der Haßler'schen Psalmen und Kirchengesänge von diesem Jahre voranstellt.

Hast du denn Jesu dein Angesicht gänzlich verborgen. Choral, vgl. den Art. „Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren“.

Hauer, Ernst, war bis 1828 Kantor zu Dardesheim bei Halberstadt, und von da bis an seinen 1840 erfolgten Tod Gesanglehrer an der Bürgerschule zu Halberstadt. Sein älterer Sohn, Hermann Hauer, ist am 18. August 1812 zu Dardesheim geboren; er übte sich unter des Vaters Leitung von Jugend auf in der Musik, namentlich im Orgelspiel, in welchem er Schüler des Organisten Liebau in Quedlinburg wurde. Nachdem er einen mehrjährigen Seminarkursus absolviert hatte, wandte er sich um 1832 nach Berlin, wo er noch weitere musikalische Studien bei Rungenhagen, Marx, Dehn und A. W. Bach machte und 1845 Organist an der neugebauten Jacobikirche, sowie Gesanglehrer an mehreren Schulen wurde. Als solcher wirkte er seitdem daselbst und erhielt in Anerkennung seiner Thätigkeit 1870 den Titel eines königl. Musikdirektors. — Von ihm erschienen an kirchenmusikalischen Werken:

Op. 1. Psalm 23 für S. A. T. u. B. Berlin, Geelhaar. — Op. 10. Sammlung mehrstimmiger Motetten mit und ohne Begleitung. 3 Hfte. Berl.,

---

ning rediv. 1705. § 11 unter Nr. 5 als „Casper Haßler von Nürnbern“ aufgeführt. Vgl. auch Doppelmayr, Hist. Nachr. von Nürnb. Künstlern. 1730. S. 214.

[1]) Vgl. die genaue Beschreibung des Werkes bei Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 231. 236. 255.

Möser. — Liturgische Andacht am Palmsonntag. Part. u. Stn. gr. 4°. Berl. Geelhaar. — Geistlicher Liederschatz. Sammlung von Chorälen. Motetten rc. älterer und neuerer Meister. Berl., Kästner. — Praktische Bemerkungen zu der Schrift des Herrn Geh.-Rats Schede über die Gesangsnot in der evang. Kirche. Berl., W. Schultze. 8°. —

Sein jüngerer Bruder, Karl Hauer, um 1824 geboren, erhielt seine höhere musikalische Bildung auf dem königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo er dann als Musiklehrer thätig war. Seit 1862 ist er Organist an der Markuskirche und Gesanglehrer an der Stralauer Realschule in Berlin. Von den c. 50 Werken, die er veröffentlicht hat, ist hier nur zu nennen: Op. 7. Drei Motetten für S. A. T. u. B. Berlin, Trautwein.

Haugk (Hauck, Haug), Virgilius, ein Musikschriftsteller und Tonsetzer, der im zweiten Viertel der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte und arbeitete. Von seinen Lebensumständen ist bis jetzt nichts weiter bekannt, als daß er aus Böhmen gebürtig und in Breslau als Kantor oder Schulmeister angestellt war. Als solcher gab er hier die Schrift „Erotemata Musicae practicae“ 1541 heraus,[1]) und war zugleich als Tonsetzer thätig. Von seinen Tonsätzen kennt man noch:

1. Vier lateinische Hymnen bei Rhau „Sacrorum Hymnorum. Liber Primus.“ Wittenb. 1542: „Ad coenam Agni providi.“ 4 voc. das. Nr. 46. „Accende lumen.“ 4 voc. das. Nr. 54. „O gloriosa domina.“ 4 voc. das. Nr. 94. „Angelum pacis.“ 4 voc. das. Nr. 100. — 2. einen Tonsatz über die beiden Melodien „Vater unser im Himmelreich“ und „Wir glauben all an einen Gott“ bei Rhau „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII.“ Wittenb., 1544. Nr. 42.[2])

Haupt, August, einer der bedeutendsten deutschen Orgelspiler der Gegenwart, ist am 25. August 1810 zu Cunau in Schlesien geboren und erlangte seine Schul- und elementare musikalische Bildung auf dem Gymnasium zu Sorau, das er 1824 bis 1827 besuchte. Darauf ging er nach Berlin und trat hier in das königl. Institut für Kirchenmusik ein, in dem er den mehrjährigen Unterricht A. W. Bach's im Orgelspiel, sowie Bernh. Klein's und S. W. Dehn's in der Komposition genoß. 1831 trat er zuerst als Orgelvirtuose auf und machte Aufsehen; 1832 erhielt er die Organistenstelle an der französischen Kirche, von welcher er 1835 an die Elisabeth-, und 1839 an die Nikolaikirche überging, bis er 1849 als Nachfolger seines

[1]) Nach Fétis, Biogr. des Music. IV. S. 244 erschien eine zweite Ausg. dieses Werkchens 1545 zu Warschau.

[2]) Vgl. Eitner, Bibliographie 1877. S. 620. Die Notiz bei Gerber, Neues Lex. II. S. 521, die auch noch Mendel, Musik. Konversat.-Lex. V. S. 94 hat, daß Haugk's Name „unter den Komponisten der Kirchenmelodien, welche in Hans Walthers und andrer Kantionalen vorkommen“, sich finde, bezieht sich wohl nur auf die obengenannten Rhau'schen Sammlungen. — Der Tonsatz über die beiden Choralmelodien ist neugedruckt bei v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. Leipzig, 1840. S. 126—130.

genialen Freundes Ludw. Thiele Organist an der Parochialkirche wurde, an der er seitdem geblieben ist. Zu seiner weiteren Ausbildung machte er 1838 noch Studien in Orgelspiel und Komposition bei Johann Schneider in Dresden und Friedrich Schneider in Dessau, und erlangte nun durch verschiedene Konzerte rasch seinen Ruf als Virtuose und namentlich als trefflicher Bachspieler,[1]) wie er auch als ausgezeichneter Orgelbauverständiger gilt und sein Rat in dieser Beziehung vielfach gesucht wird.[2]) In den sechziger Jahren trat er als Lehrer für Orgel und Komposition am königl. Institut für Kirchenmusik ein und wurde 1870 als A. W. Bach's Nachfolger dessen Direktor. Neuerdings hat er auch noch einen Lehrauftrag an der königl. Hochschule für Musik übernommen und ist mit dem Titel eines Professors Mitglied des Senats der Akademie der Künste in Berlin geworden. Am 25. August 1882 feierte er unter allgemeiner ehrender Teilnahme sein 50jähriges Jubiläum als Organist. — „Wohl kein lebender Künstler hat zur Förderung klassischer Orgelmusik mehr beigetragen, als er. Was er in uneigennützig veranstalteten Orgelkonzerten dem Publikum Berlins vermittelte, das hat er auf zahlreiche Schüler übertragen und hinausgesandt in alle Welt. Eine große Zahl von Organisten, Kantoren, Seminar-Musiklehrern und andern Musikern in der alten und neuen Welt verdankt ihm eine klassische musikalische Bildung. Als Orgel-Revisor und Ratgeber in Orgelbau-Angelegenheiten hat er mit Sachkenntnis und strenger Rechtlichkeit den Gemeinden zu gewissenhaft hergestellten Orgeln und den Orgelbauern zur Kenntnisl der Zeitanforderungen wesentlich geholfen.“ [3]) — Von H.s Kompositionen für Orge ist bis jetzt nichts im Druck erschienen, und nur sein

„Choralbuch zum häuslichen Gebrauch für Pianoforte oder Orgel (oder Harmonium). Berlin, 1869. Schlesinger —[4])

ist hier zu verzeichnen.

---

[1]) Der englische Organist Dr. Spark urteilt über ihn: „Die hervorspringenden Züge seines Spiels kamen am meisten in der Bach'schen Fuge (Präl. u. Fuge H-moll) zur Geltung, welche er mit bewundernswerter Würde und Größe des Stiles vortrug. Niemals in der That, so viel ich auch Seb. Bach'sche Orgelmusik habe spielen hören, genoß ich die Musik des großen Leipziger Kantors eindringlicher; niemals hörte ich diese staunenswerte Schöpfung seines fruchtbaren Geistes mit meisterhafterer Hervorhebung aller ihrer verschiedenen Schönheiten vortragen. Es war für mich einer der höchsten Genüsse, den ich nimmer vergessen werde.“ Vgl. Allg. mus. Ztg. 1871. S. 693.

[2]) So wurde ihm z. B. 1854 die Ausarbeitung einer Disposition für die große Händelorgel (65 kl. Stn.) übertragen, die 1857 von Gray and Davison im Krystallpalast zu London aufgestellt wurde. Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 467.

[3]) Mit diesen Worten hebt das Komitee für die Feier des Haupt-Jubiläums seine Verdienste hervor. Vgl. Euterpe 1882. S. 42.

[4]) Dasselbe erschien 1882 in zweiter Auflage unter dem Titel: „Choralbuch zum häuslichen Gebrauch. Enthaltend 115 der schönsten Choralmelodien mit beigefügtem Text, einfach 4stimmig und leicht ausführbar für Klavier, Orgel, Harmonium und Gesang bearbeitet. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage Berlin, 1882. Schlesinger.

Haupt-, ein Beiwort, mit dem verschiedene Teile der Orgel näher bezeichnet werden, um sie von andern zwar gleichgebauten, aber in der einen oder andern Hinsicht weniger bedeutenden Teilen zu unterscheiden.

Hauptkanal nennt man den Kanal, der den Orgelwind unmittelbar aus den Bälgen, die durch die Balgschnauzen (Kröpfe) mit ihm verbunden sind, empfängt und ihn nach den ebenfalls mit ihm verbundenen Nebenkanälen weiterführt. Er ist vierkantig und muß, wie alle andern windführenden Teile der Orgel durch Belederung und Ausgießen mit heißem Leim vollständig luftdicht gemacht werden. Der Kubikinhalt seines innern hohlen Raumes ist durch die Größe des Orgelwerkes, dem er den Wind zu liefern hat, aufs genaueste bestimmt und wird nach feststehenden Gesetzen berechnet.[1]) Je nach den Anforderungen, welche die Windleitung und Windverteilung bei verschiedenen Orgelwerken stellt, bleibt der Hauptkanal entweder ungeteilt, oder er wird durch Zwischenwände geteilt (geteilter Hauptkanal). In und an demselben sind angebracht: das Kontraventil, unmittelbar vor der Balgschnauze, mit dem Zwecke, das Zurückströmen des Windes nach den Bälgen zu verhindern: das Haupt-Sperrventil (vgl. den Art.), der Evacuant (vgl. den Art.) und die Windwage (vgl. den Art.).

Hauptklavier, Hauptmanual — abgekürzt HM., HW. — ist bei allen Orgeln mit mehreren Manualen diejenige Klaviatur, auf welcher das Hauptwerk, d. h. derjenige Teil der Orgel gespielt wird, zu dem die größten Stimmen, namentlich die maßgebenden Grundstimmen „von großen und gravitätischen Mensuren" (Silbermann, Frauenkirche Dresden) gehören, und das auch der Zahl seiner Stimmen nach am stärksten besetzt ist.[2]) Seiner Lage nach ist das Hauptmanual

---

[1]) Die Regeln, nach welchen der Inhalt des Hauptkanals für verschiedene Orgelgrößen zu berechnen ist, vgl. bei Töpfer, Kunst des Orgelbau's. § 103. S. 100 ff. und „Werkstätte der Künste". Bd. VI. S. 310 ff.

[2]) Als Beispiele der Stimmenverteilung in kleineren und größeren Orgelwerken der Gegenwart mögen folgende hier stehen:

2 Man. u. Ped.: bei 10 Stn. HM. 5. OM. 3. Ped. 2. (Walcker); bei 20 Stn. HM. 10. OM. 5. Ped. 5. (Ladegast, Synagoge, Leipzig); bei 30 Stn. HM. 13. OM. 10. Ped. 7. (Gerhardt in Merseburg, Orgel der Immanuelskirche, St. Louis.)

3 Man. u. Ped.: bei 40 Stn. HM. 13. II. Man. 9. III. Man. 7. Ped. 9. (Ibach, Köln, Gürzenich); bei 51 Stn. HM. 15. II. 14. III. 11. Ped. 11 (Kuhn, Großmünster, Zürich); bei 60 Stn HM. 17. UW. 13. OW. 13. Ped. 17 (Schulze, Dom in Bremen).

4 Man. u. Ped.: bei 52 Stn. HM. 15. OW. 11. Fern-W. 10. Rück-W. 4. Ped. 12 (Sauer, Thomaskirche, Berlin); bei 85 Stn. HW. 21. II. Man. 19. III. Man. 13. IV. Man. 13. Ped 19 (Ladegast, Nikolai-Kirche, Leipzig); bei 100 Stn. HM. 30. II. Man. 23. III. Man. 16. IV. Man. alle Zungenstimmen der andern Klaviere; Ped. I. 24. Ped. II. 7 (Walcker, Dom in Ulm); bei 100 kl. Stn. Grand Orgue 13, grand Choeur 13, Bombarde 20, Positif 20, Recit expressif 22, Ped. 12 (Cavaillé-Coll, St. Sulpice, Paris 1862); bei 111 kl. Stn. Great 25, Choir 20, Swell 25, Solo 20, Ped. 21 (Henry Willis, Royal

in zweimanualigen Orgeln immer das untere in dreimanualigen neuerdings ebenfalls das untere, oder nach früherer Praxis, die von vielen Orgelbauern auch jetzt noch festgehalten wird, das mittlere. Mit dem Hauptmanual sollen sämtliche andere Manuale gekoppelt werden können. — Die Windlade, auf der die Stimmen des Hauptmanuals oder Hauptwerkes stehen, heißt Hauptlade, Hauptwindlade — vgl. den Art. „Windlade".

Hauptlied, Fest-, Sonntags-, Gemeindelied. Es entsprach von Anfang an den Grundsätzen der evangelischen Kirche, in ihrem liturgischen Gesang an die Stelle des klerikalen mittelalterlichen Chores die Gemeinde treten zu lassen, und entweder neben den lateinischen Gesängen des Chores, „ein deutsch Gesang für das gemein einfältig Volk" einzulegen, oder aber „in Städtlein, in kleinen Flecken und auf den Dörfern, wo keine Schüler (d. h. keine Schülerchöre) waren," das vom „ganzen Haufen", der „ganzen Kirch" gesungene deutsche Lied, den „deutschen Psalm" ganz an die Stelle des Chorgesanges zu setzen.[1]) Schon in der ersten Zeit der Reformation sehen wir daher die feststehenden Gesangstücke der Liturgie (das Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus und Agnus Dei) in deutsche Lieder verwandeln, und bald folgten auch die wechselnden Stücke der Messe: Introitus, Graduale und Offertorium. Namentlich an der Stelle zwischen den biblischen Lesungen wollen zwar die KOO. des 16. und 17. Jahrhunderts zunächst die verschiedenen Stücke des Graduale beibehalten wissen, verlangen aber nicht minder auch die Einlage eines Gemeindeliedes. Da wird bestimmt, es soll „sonderlich an hohen Festen ein deutscher Lobgesang, welcher auf das Fest gestellet ist, für das gemeine einfältige Volk eingemenget und mit Freuden gesungen werden;" andere KOO. verlangen für die gewöhnlichen Sonntage nur ein Gemeindelied, einen deutschen Psalm, der sich auf das Evangelium reimet" (Psalmum aliquem germanicum. Luc. Lossius); noch andere stellen Chor- und Gemeindegesang in der Weise zusammen, daß entweder dem Halleluja des Chores, dessen „Melodey auf den deutschen Psalm gereimet" sein sollte, der Gesang der Gemeinde folge, oder daß die Gemeinde zwischen die Strophen der Sequenz des Chores die Strophen ihres Festliedes abwechselnd einlege, oder aber daß „nach der Epistel das deutsche Gesang vom Fest musiciert und folgends von der Gemeinde kontinuiert" werde.[2]) Und so sehr entsprachen diese Anordnungen den Wünschen und Bedürfnissen der Gemeinde, daß das hier eintretende Lied bald als das Hauptlied, der Hauptgemeindegesang des jeweiligen Fest- oder

---

Albert Hall, London); bei 94 kl. Stn. Great 21, Choir 13, Swell 18, Solo 9, Echo 8. Ped. 25 (Edm. Schulze in Paulinzelle, Orgel der Georgskirche zu Doncaster 1857—1862).

[1]) Vgl. Luther, Deutsche Messe. 1526. Preuß. KO. 1558. Lüneb. KO. 1564. Braunschweiger KO. 1531. Östr. KO. 1571 u. a.

[2]) Vgl. Preuß. KO. 1558. Pommersche KO. 1563 (Schenk, Handagende 1857. S. 13). Churländ. KO. 1570. Braunschw. KO. 1531. Wittenb. KO. 1533. Hamb. KO. 1539. Mecklenb. KO. 1540. Nördl. KO. 1650 u. a.

Sonntagsgottesdienstes angesehen und bezeichnet wurde.[1]) Es bringt dies **Gemeinde**lied vor allem an den Festtagen des Kirchenjahres den Preis und Dank, die **festliche** Freude der Gemeinde für und über die in Epistel und Evangelium verkündete **Heils**thatsache des jedesmaligen Festes im höheren Chore des Hymnus, in den **vorzüglichsten** Festliedern der evangelischen Kirche zum Ausdruck, und auch in der **festlosen** Hälfte des Kirchenjahres enthält es Dank und Bitte hinsichtlich des der **Gemeinde** entgegengebrachten Wortes Gottes und seines der einzelnen Kirchenzeit eigenen Inhalts, wie es endlich auch als Schriftlied noch auf das besondere Evangelium **jedes** Sonntags Bezug nehmen kann.[2]) In der späteren Zeit des liturgischen Verfalls ist das Hauptlied leider zum bloßen Predigtlied herabgesunken: so namentlich in der württembergischen Kirche, die gar keinen liturgischen Gesang hat, aber auch in andern deutschen Landeskirchen, wo mehrfach die eine der biblischen Lektionen und das Credo im Verlauf der Zeit fallen gelassen wurden. Mit Recht haben daher neuere Liturgien und Liturgiker dasselbe in seine Rechte wieder eingesetzt, ohne daß sie jedoch über die Stellung desselben einig sind. Während z. B. die preußische Agende von 1829 bemerkt: „Wo der Gebrauch von alters her besteht, z. B. an hohen Festtagen, nach dem Alleluja ein Gesangstück, oder Lied der Gemeinde einzulegen, da mag solches auch ferner statt haben," erklärt Layriz: „Die Stellung des Hauptliedes oder überhaupt irgend eines längeren Liedes zwischen Epistel und Evangelium ist nichts als eine Ausgeburt liturgischer Verlegenheit und eine Zerreißung aller liturgischen Ordnung: das Hauptlied insbesondere könnte gar keine ungeschicktere Stellung erhalten als diese," und wünscht daher: „möge es sie nie wieder einnehmen dürfen;" und während Schenk die Verwendung desselben als Predigtlied „völlig gerechtfertigt" findet, verlangt Schoeberlein: die Gemeinde singt hier (zwischen den Lektionen), und nicht vor der Predigt, ihr Hauptlied, welches agendarisch festgestellt sein müßte."[3]) Für diese von Schoeberlein mit Recht geforderte agendarische Feststellung des Hauptliedes, dürfte es nicht ohne praktischen Wert sein, eine solche Aufstellung für das ganze Kirchenjahr kennen zu lernen, wie sie der treffliche Nik. Selnecker schon 1587, als in den Kirchen zu Leipzig damals gebräuchlich, gegeben hat.[4]) Derselbe sagt:

[1]) Vgl. Lüneb. KO. 1564. 1598. 1643. Braunschw.-Lüneb. KO. 1657. Schaumburg-Lippe'sche KAg. 1696 u. a.

[2]) Vgl. Schoeberlein, Der evang. Hauptgottesdienst. 1855. S. 272–273.

[3]) Vgl. Preuß. Land-Agende. 1829. S. 5. Anm.; Layriz, Kern IV. Vorr. S. VI. VII; Schenk, Hand-Agende. 1857. S. 15. 16; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 204.

[4]) Vgl. die Vorrede zu seinen „Kirchengesengen &c. 1587." 4°. Rückseite des 5. Bl. bei Wackernagel, Bibliogr. des deutschen KL. 1855. S. 667–668. Diese Ordnung wurde noch zu Bach's Zeit eingehalten. Vgl. Spitta, Bach II. S. 97 f. u. S. 516. Ein anderes sehr ausführliches Verzeichnis von Liedern (und selbst einzelnen Strophen) auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs giebt Peter Sohr in seinem G.-B. „Musikalischer Vorschmack &c." Hamb., 1683. 8°, in einem eigenen Register „über die Psalmen und Kirchengesänge, welche mit den Evangelischen und Epistolischen Texten durchs gantze Jahr überein kommen."

„In unsern Kirchen behalten wir D. Lutheri Gesenge, vnnd singen dieselben sampt den andern in seinem Gesangbüchlein, mit frewden mit einander . . . wie wir derwegen allhie zu Leipzig eine gewisse Christliche gute Ordnung haben, was man für Christliche Lieder alle Sontag vnd Fest, die zu eim jedem Sontags Euangelio auffs best sich schikken, mit der gemein zu singen pflegt, wie dieselbige Ordnung biß auff diese stund gehalten worden . . . Solche Ordnung ein wenig, andern zum vnterricht, anzumelden, singen wir mit der Christlichen Gemein, im Aduent, Nu kom der Heyden Heyland, sampt der Litaney Deutsch. Die Weinachtfeyertag vber werden gesungen, Gelobet seistu Jesu Christ: Christum wir sollen loben schon. Danksagen wir alle. Vom Himmel hoch da komm ich her. Vom Himmel kam der Engel schar. Was fürchstu Feind Herodes sehr. Der tag der ist so Frewdenreich. Mit diesen Gesengen wird abgewechßelt biß auff Liechtmes. So aber von der Tauff Christi sol gepredigt werden, wie offt geschicht am andern Sontag nach Obersten (Epiphanias), so singt man, Christ vnser HERR zum Jordan kam. Auff Liechtmeß aber wird gesungen, HERR nu lestu deinen Diener im Friede fahren: Vnnd: Mit fried vnnd frewd fahr ich dahin. Den Fünfften Sontag nach Obersten, widerholet man das Lied, Mit fried vnd frewd. Oder singt, Ach Gott vom Himmel sieh darein. Septuagesima: Es ist das Heil vns kommen her. Sexagesima: Vater vnser im Himmelreich. Estomihi: Durch Adams Fall ist gantz verderbt. Innocauit: Christe, der du bist tag vnd licht ꝛc. Solchs Lied sampt der Deutschen Litaney wird biß auff den Palmsontag in Christlicher gemein alle Sontag widerholet. Am Palmtag aber, ehe man die Historiam des Leidens vnd Sterbens vnsers Heylandes Christi Jesu, aus dem Euangelisten Mathaeo teutsch singet, pflegt man vorher zu singen, Aus tieffer noth schrey ich zu dir. Am Grünen Donnerstag singt man vom H. Abendmal, Jesus Christus vnser Heyland, der von vns den Gottes zorn wand. Am Charfreytag singt man, ehe die gantze Historia des Leidens vnd Sterbens vnsers HErrn Jesu Christi aus dem Euangelisten Johanne gesungen wird, das herrliche Lied, Nu frewt euch lieben Christen gemein. OStern werden die Feyertag vber gesungen, Also Heilig ist der Tag, Christ ist erstanden: Christ lag in todes banden. Jesus Christus vnser Heyland, der den todt vberwand . . . Vnd solchs wird gehalten biß ad Dominicam Rogationum, Zur Betwoch, da man singet, Vater vnser im Himmelreich. Ascensionis aber widerholet man das tröstliche Lied, Nu frewt euch. Item, Christ fuhr gen Himmel. Exaudi, Wo Gott der HErr nicht bey vns helt. Pfingstfest vber, Nu bitten wir den heiligen Geist. Komm heiliger Geist, HErre Gott. Trinitatis, Gott der Vater wohn vns bey. Es woll vns Gott genedig seyn. Prima Dominica post Trinit. singt man die jetzt vermeldten vorgehenden Geseng, vnd thut von wegen des Euangelii bißweilen dazu. Es spricht der vnweisen Mund wol. II. Dom. post Trin. Ich ruff zu dir, HErr Jesu Christ. III. Dom. Erbarm dich mein o HErre Gott, Oder, HErr Christ, der einig GOttes Sohn. IV. Dom. Diß sind die heiligen Zehen Gebot. V. Dom. Wer Gott nicht mit vns diese zeit. Oder, Wo Gott der HErr nicht bey vns helt. VI. Dom. Mensch wiltu leben seliglich, Oder, Es ist das Heyl vns kommen her. VII. Dom. Nu lobe mein Seel den HErren. Oder, Meine Seel erhebt den HErren. VIII. Dom. Ach Gott vom Himmel sieh darein. Oder, Ich ruff zu dir HErr Jesu Christ. IX. Dom. Es spricht der vnweisen Mund wol. X. Dom. An Wasserflüssen Babylon. XI. Dom. Allein zu dir, HErr Jesu Christ. Oder, Aus tieffer noth. XII. Dom. Durch Adams Fall. XIII. Dom. Es ist das heil vns. Oder, Diß sind die heiligen Zehen Gebot. XIV. Dom. Erbarm dich mein o HErre Gott. Oder, Allein zu dir HErr Jesu Christ. XV. Dom. Ein feste Burg ist vnser Gott. XVI. Dom. Mitten wir im leben sind. Oder, Mit fried vnd frewd. XVII. Dom. Nu frewt euch lieben Christen gemein. XVIII. Dom. HErr

Christ, der einig Gottes Sohn. XIX. Dom. Ich ruff zu dir. Oder, Nu lobe mein Seel. XX. Dom. Ach Gott vom Himmel sieh darein. Oder, Wo Gott der HErr nicht bey vns helt. XXI. Dom. Es ist das heil vns kommen her. Es woll vns Gott genedig seyn. XXII. Dom. Erbarm dich mein. Aus tieffer noth. XXIII. Dom. Es spricht der vnweisen Mund. XXIV. Dom. Mitten wir. Mit fried vnd frewd. HErr Jesu Christ war Mensch vnd Gott. XXV. Dom. Gott der Vater wohn vns bey. XXVI. Dom. Vater vnser. XXVII. Dom. Nu frewet euch, Oder, Ein feste Burg. Deßgleichen an den Festen, als Verkündigung Mariae, singen wir, HErr Christ der einig Gottes Sohn. Conversionis Pauli. Erbarm dich mein o HErre Gott. An der Aposteln tage, Herr Gott, dich loben wir. Johannis Baptistae, Christ vnser HErr zum Jordan kam. Visitationis Mariae, Meine Seel erhebt den HErren. Michaelis, HErr Gott dich loben wir. Oder, Nu lob mein Seel den HErren ... Diß alles erzele ich allein wegen der Deutschen Gesenge, die wir ... alle Sontag frūe behalten ... Das ich das rühmen muß, das besser ordnung mit den Gesengen nicht leichtlich kan gestifftet werden" ...

Hauptprincipal nennt man das auf dem Hauptmanual stehende Principal 8', nach dessen Mensur die Maße aller übrigen Stimmen eines Werkes bestimmt werden; diese Stimme bleibt auch dann die Hauptstimme, wenn in derselben Orgelabteilung eine oder mehrere 16füßige Stimmen stehen, weil der Achtfußton unter allen Umständen Hauptton der Manuale bleibt. Daher heißt dieses Principal auch im Vergleich mit allen andern Registern Hauptregister, Hauptstimme. —

Hauptventile, Hauptventilfeder, Hauptventilöffnung, vgl. in den Art. „Spielventil" und „Ventil".

Hauptwellenbrett, vgl. im Art. „Wellen, Wellenbrett".

Hauptmann, Moriz, der bedeutendste unter den Nachfolgern Joh. Sebastian Bach's als Kantor der Thomasschule zu Leipzig; — ein Philosoph unter den Musikern, der durch seine Schrift „Die Natur der Harmonik und Metrik", in der er mit eindringender geistiger Kraft die dialektische Methode Hegels auf die grundlegenden Teile der Musiktheorie anwandte, von epochemachender Bedeutung auf diesem Gebiete wurde; — ein Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition von „vorzüglichem Geschick",[1]) der durch die Heranbildung von über 300 deutschen und ausländischen Musikern,[2]) von denen nicht wenige sich einen glänzenden Namen gemacht haben, auf die Entwicklung der modernen Tonkunst einen hervorragenden Einfluß

[1]) Wie Spohr, Selbstbiogr. II. S. 170 bezeugt. Ferd. Hiller, Köln. Ztg. vom 7. Jan. 1868 sagt über ihn: „Seit Joh. Seb. Bach der Stelle eines Kantors an der Thomasschule eine unsterbliche Weihe gegeben, war Hauptmann gewiß, alles in allem genommen, der bedeutendste seiner Nachfolger."

[2]) Ein Verzeichnis seiner Schüler findet sich am Ende seiner „Briefe an Franz Hauser." — Hiller a. a. O. bemerkt mit Recht: „Viele der besten mehrerer Generationen deutscher, skandinavischer und englischer Komponisten nennen ihn mit Stolz ihren Lehrer."

übte. — Er war am 13. Oktober 1792 zu Dresden geboren; sein Vater, der sächsischer Oberlandesbaumeister war, ließ ihm eine gründliche und allseitige Bildung geben, die zwar zunächst darauf hinzielte, ihn für den Beruf eines Architekten vorzubereiten, aber auch musikalischen Studien allen Raum ließ. Neunzehn Jahre alt entschloß er sich 1811 die Musik zum Lebensberuf zu erwählen und ging, um weitere Studien im Violinspiel und der Komposition zu machen, nach Gotha zu Louis Spohr. Er blieb ein Jahr lang daselbst, dann kehrte er nach Dresden zurück und trat als Violinist in die dortige Hofkapelle; 1813 aber folgte er Spohr nach Wien, doch kam er nicht dazu, „sich dort zu fixieren," wie er beabsichtigt hatte, ging vielmehr 1815 mit dem Fürsten Repnin als Musiklehrer in dessen Familie nach Rußland, wo er während vier Jahren abwechselnd in Pultawa, Petersburg, Moskau und Odessa lebte. 1822 aber berief ihn Spohr als Mitglied der Hofkapelle nach Kassel und hier machte er sich bald einen Ruf als vorzüglicher Lehrer der Komposition, so daß viele junge Musiker zu ihm gingen, um unter seiner Leitung zu studieren. 1842 berief ihn der Rat der Stadt Leipzig als Kantor an die Thomasschule, und als durch Mendelssohn 1843 das Konservatorium gegründet wurde, gewann ihn auch dieses als Lehrer für die höheren Fächer der musikalischen Komposition und in ihm einen der Hauptträger seines Rufes und seines Einflusses. Nachdem er 1867 unter allgemeiner ehrender Teilnahme die Feier seiner 25jährigen Wirksamkeit in Leipzig gefeiert hatte, starb er am 3. Januar 1868. — Hauptmann's Kirchenkompositionen, die er für den Thomaner-Chor schrieb, bestehen in Motetten, Psalmen, Kantaten, geistlichen Liedern — und sind mit ihrem immer würdigen, durchaus kirchlichen Inhalt, ihrer aufs liebevollste vollendeten Form und ihrer echt vokalmäßigen Haltung ganz geeignet, ihm auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik einen hervorragenden Platz unter den Besten unsres Jahrhunderts zu sichern. — Hier sind die folgenden zu verzeichnen:

Op. 13. Salve regina a 4 voc. con Org. Bonn, Simrock. — Op. 15. Offertorium a 4 voc. con Org. Leipzig, Siegel. — Op. 30. Messe für Solo- und Chorstn. mit Orch. Leipzig, Peters. — Op. 34. Motette für Chor- und Solostn. Leipzig, Siegel. — Op. 36. Drei Motetten für Chor- und Solostn. Das. — Op. 38. Kantate für Chor- und Solostn. mit Orgel und 4 Pos. Das. — Op. 40. Drei Motetten für Chor- und Solostn. Das. — Op. 41. Drei Motetten. Das. — Op. 43. Drei Kirchenstücke für Chor und Orch. Leipzig, Breitk. & H. — Op. 44. Drei geistl. Chorges. für S. A. T. B. Leipzig, Siegel. — Op. 45. Der 84. Psalm. Motette für Chor- und Solostn. Das. — Op. 48. Motette. Das. — Op. 51. Motette. Das. — Op. 52. Motette und Psalm 111. Das. — Op. 53. Drei geistliche Chorges. nach Psalmworten. Das. — Op. 56. Drei geistl. Gesänge. Das. — Op. 57. Psalm für zwei vierst. Chöre und 4 Solostn. Das. —

Hausdörfer, ..., ein tüchtiger württembergischer Orgelbauer, der gleichzeitig mit Silbermann und Gabler blühte und seine Werkstätte in Tübingen hatte.

Über seine Lebensumstände ist jedoch bis jetzt nichts Sicheres bekannt. Der frühere Musikdirektor Frech am Seminar in Eßlingen, der als Organist an der dortigen Stadtkirche eine treffliche Hausdörfer'sche Orgel mehr als fünfzig Jahre lang zu spielen hatte, giebt zwar die Notiz, daß dieser „1730—1780" lebte, allein dieselbe dürfte kaum zuverlässig sein; denn Frech selbst sagt gleich darauf, daß eben die genannte Orgel sein „letztes Werk sei, erbaut im Jahr 1754,"[1]) und in einer andern Nachricht vom Jahr 1770 ist von demselben als „ehmaligem Orgelmacher zu Tübingen" die Rede,[2]) so daß er also damals wahrscheinlich schon längere Zeit gestorben war. Ob er seiner Abstammung nach ein Nord- oder Mitteldeutscher gewesen, wie auf Grund einer ebenfalls von Frech herstammenden Mitteilung neuerlich behauptet wurde,[3]) muß dahingestellt bleiben. Dagegen ist durch neuere Forschungen nahezu gewiß geworden, daß Hausdörfer der Erfinder einer Orgelwindlade war, die auf dem Kegelladenprincip beruhte, wenn er in derselben auch noch nicht wirkliche Kegel, sondern horizontal aufliegende und mit Lederschwänzen aufgeleimte Ventile anwandte.[4]) Diese „Hausdörfer'sche Lade wurde dann zunächst durch den Orgelbauer Johann Andreas Stein in Augsburg (1728—1792, einen Schüler Silbermann's) verbessert; er stellte nämlich um 1770 in der Barfüßerkirche daselbst eine Orgel auf, die „eine bemerkenswerte Baßlade hatte, bei der die Windführungen für jede Pfeife einzeln und mit einem kleinen conus verkehrt bedeckt gewesen sein sollen." Durch die Erfahrung hatte Stein nämlich wahrgenommen, „daß die vielen zusammengezogenen Baßregister, ohngeachtet sie zwei Ventile haben, einander den Wind rauben . . . Dadurch wurde er bewogen, eine andere Baßlade zu wählen, und zwar diejenige, welche Herrn Hausdörfer, ehemaligen Orgelmacher zu Tübingen, zum Urheber hat."[5]) — Diese Lade bildeten dann andere süddeutsche Orgelbauer, namentlich Walcker und Haas zur gegenwärtigen Kegellade aus, die im süddeutschen Orgelbau jetzt fast ausschließlich im Gebrauch ist. — Außer dieser wichtigen Erfindung scheint Hausdörfer noch eine andere Neuerung, die Aufstellung eines

[1]) Vgl. Frech im Württ. Ch.-B. 1828. S. VI. und später im „Orgelspielbuch von Kocher, Silcher und Frech." Stuttg. 1851. S. 2.

[2]) In der „Kunstzeitung der kais. Akademie zu Augsburg". Jahrg. 1770. S. 43. Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 353.

[3]) Von dem Orgelbauer Böttcher in Neustadt-Magdeburg, in der Orgelbauzeitung, Jahrg II. Nr. 4 und zwar auf Grund mündlicher Mitteilungen des Musikdirektors Frech und des Orgelbauers Heinr. Schäfer sen. in Heilbronn.

[4]) Vgl. die ganze Auseinandersetzung über diese Erfindung bei Wangemann, a. a. O. S. 351—355, eine Auseinandersetzung, die freilich dem Unbefangenen deswegen von etwas zweifelhafter Verläßlichkeit erscheinen muß, weil sie sich in auffallend gehässiger Weise gegen Eberh. Friedr. Walcker, den Hauptvertreter des Kegelladensystems wendet.

[5]) Vgl. v Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. 1779. S. 161 und die in Anm. 2 genannte Stelle der Augsb. Kunstztg., wo zugleich noch bemerkt wird, daß diese von Stein da und dort verbesserte Erfindung „mit der bisher bekannten Schleif- und jetzt veralteten Springlade gar nichts gemein" habe.

besondern Spieltisches (vgl. den Art.), wenn auch vielleicht nicht zuerst aufgebracht, so doch als einer der ersten angewendet zu haben.[1])

Häuser, Johann Ernst, war 1803 zu Dittichenroda bei Quedlinburg geboren. Nachdem er seine Universitätsstudien zu Leipzig gemacht hatte, wurde er Professor für Litteraturgeschichte am Gymnasium zu Quedlinburg. Neben andern musikalischen Werken schrieb er:

„Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesangs und der Kirchenmusik, nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Teils des evangelischen Kultus. Quedlinburg u. Leipz., 1834. 8°. — Ein verdienstliches, wenn auch jetzt veraltetes Werk.

Hausmann, Name einer Musikerfamilie, die aus Nürnberg stammte. Der Ahnherr derselben ist Valentin H. „der Erste", der zur Zeit der Reformation zu Nürnberg lebte und mit Luther und Johann Walther in freundschaftlichem Verkehr stand. Der Tradition zufolge hätte er sich als Musiker bei den Lutherischen G.-BB. beteiligt und z. B. die Melodien zu „Wir glauben all an einen Gott" und einigen andern Liedern gesetzt — vgl. Mattheson, Ehrenpforte S. 106 —, doch sind bis jetzt keinerlei Beweise hiefür aufgefunden worden. Sein Sohn, Valentin H. „der Zweyte", war ein fruchtbarer Tonsetzer, dessen zahlreiche Werke (z. B. 23 größere Liedersammlungen) in den Jahren 1592—1610 sämtlich zu Nürnberg erschienen sind. In denselben zeigt er eine besondere Vorliebe für das weltliche Liebes- und Tanzlied und ist auf diesem Gebiete einer der Vermittler zwischen der italienischen Kanzonette eines Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Gastoldi, und dem deutschen Liede. Einige seiner Tonsätze zu Kirchenmelodien finden sich im Cant. sacr. Gotha, 1646.[2]) Über sein Leben ist nichts Sicheres bekannt, doch scheint er um 1560 geboren und bald nach 1610 gestorben zu sein; 1597 setzt er seinem Namen zuerst „Gerbipola" d. h. Gerbstädt (bei Magdeburg) bei, wo er angeblich als „Organist und Ratsherr" gelebt haben soll. Vgl. Eitner, Allg. deutsche Biogr. XI S. 112. 113. — Valentin H. „der Dritte", der Sohn des vorigen, lebte als Organist zu Löbejün und scheint ein tüchtiger Orgelbauverständiger gewesen zu sein, da er zur Revision einer neuen Orgel nach Halle berufen wurde. — Sein Sohn, Valentin H. „der Vierte", war zu Löbejün geboren und besuchte die Thomasschule zu Leipzig, wo Knüpfer und Werner Fabricius seine Lehrer in der Musik waren. Später wurde er Hofmusikus zu Stuttgart und Köthen, dann Stadt-

[1]) Diese Einrichtung hätte nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VI. S. 484, wo übrigens keine Quelle angegeben wird, der Herrnhuter Organist Christian Gregor (vgl. den Art.) zuerst angeregt; dagegen führt Deimling, Beschr. des Orgelbaus. Offenbach, 1792. S. 24 als bemerkenswert an, daß eine Orgel zu Tübingen einen Spieltisch habe, von welchem aus die Traktur unter dem Fußboden durch nach der Orgel gehe.

[2]) Und im Florilegium Portense von Bodenschatz 1603 (1618) I. Nr. 5 eine achtstimmige Motette „Man wird zu Zion" ꝛc.

organist zu Alsleben, von wo er sich jedoch bald ins Privatleben nach Löbejün zurückzog. — Der letzte der Familie, Valentin Bartholomäus H., war 1678 als der Sohn des vorigen zu Löbejün geboren und von seinem Vater zum Musiker gebildet worden. 1689 wurde er Hofmusikus zu Köthen, 1694 Amtsschultheiß zu Schaffstädt (im 16. Jahre!?) und später Organist, sowie 1717 Bürgermeister daselbst. Er scheint ein namhafter Orgelbauverständiger, der zu verschiedenen Revisionen berufen wurde, ein fleißiger Komponist (Jahrgänge von Kirchenstücken, variierte Choräle), aber auch ein ganz gehöriger Renommist gewesen zu sein. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte — und Gerber, Neues Lex. II. S. 526—529.

Hebel, pneumatischer, als Teil der Mechanik der Orgel, vgl. den Art. „Pneumatik".

Heinlein, Paul, war am 11. April 1626 zu Nürnberg, wo sein Vater Sebastian Heinlein als Arzt lebte, geboren und erlangte seine musikalische Ausbildung als Organist und Tonsetzer zunächst in seiner Vaterstadt, machte aber dann von 1646—1649 noch weitere Studien zu München und Linz, sowie in Italien. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er 1650[1]) bei der Ratsmusik angestellt, darauf 1655 als Nachfolger Erasmus Kindermanns Organist an St. Ägidien, 1656 neben Heinrich Schwemmer Musikdirektor an der Frauenkirche, und einige Jahre nachher (1658) erster Organist an der Hauptkirche (St. Sebald) seiner Vaterstadt. Dies Amt verwaltete er als tüchtiger Künstler, von dessen Orgelspiel bezeugt wird, er habe „mit wenig und sparsamer Bewegung der Finger und Hände aufs fertigste gespielt," bis an seinen Tod, der am 6. August 1686 eintrat. Außer vielen Toccaten und Fugen (Ricercaren) für Orgel (von denen aber bis jetzt noch nichts wieder aufgefunden ist) und Tonsätzen für Chorgesang mit Instrumentalbegleitung schrieb er:

1. 14 Melodien für Arnschwangers „Neue geistliche Lieder." Nürnberg, 1659. 2. Aufl. 1711. — 2. 6 Melodien für das Saubert'sche Nürnberger G.-B. 1677; von diesen hat eine:

„Ermuntert euch, ihr müden Seelen," g d̄ d̄ h d̄ ē d̄ c̄ h a g (vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-Ges. II. Notenbeil. S. 189), weitere Verbreitung gefunden. — 3. 51 Melodien zu Arnschwangers „Heilige Palmen und christliche Psalmen." Nürnberg, 1680. Zwei seiner Melodien:

„Meinen Jesum ich erwähle," g g a g a c̄ h h, und
„Aus der Tiefen rufe ich," a a d e f g a,
hat Layriz, Kern II. Nr. 149 S. 10 u. III. Nr. 508. S. 83 aufgenommen.

Heinrich, Johann Gottfried, tüchtiger Organist und gründlicher Kenner der Orgel, ist 1810 zu Schwiebus geboren; war anfänglich Organist zu Züllichau, seit

[1]) Nicht „1640", wie Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 148 wohl nur als Druckfehler hat.

1840 aber lebt er als Organist und Orgelbau-Revisor zu Sorau. Er hat durch Wort und Schrift viel für den Fortschritt auf dem Gebiete des Orgelbaus gewirkt. Seine Werke sind:

1. Orgellehre. Struktur und Erhaltung der Orgel. Glogau, 1861. — 2. Orgelbau-Denkschrift, oder der erfahrene Orgelbau-Revisor. Weimar, 1877. — 3. Der accentuierend-rhythmische Choral. Glogau, 1861. — 4. Evang. vierst. Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Mit den gebräuchlichen Abweichungen und dreifachen Zwischenspielen. 3. Aufl. Erfurt, Körner. — 5. Der praktische Organist, oder der Choral nach dem Inhalt des Liedes harmonisiert, mit Zwischenspielen versehen und mit Angabe der Registrierung. 2 Hfte. Sorau, Julien. — 6. Der 130. Psalm für 4 Mstn. Berlin, Paez. —

Heinroth, Dr. Johann August Günther, der Amtsnachfolger Forkel's als Universitäts-Musikdirektor zu Göttingen, war am 19. Juni 1780 zu Nordhausen geboren und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater Christoph Gottlieb H., einem Schüler des berühmten C. G. Schröter, der 62 Jahre lang als Organist an der Peterskirche zu Nordhausen gewirkt hat. Nachdem sich der Sohn auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt für das akademische Studium vorbereitet hatte, bezog er 1798 die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren und benutzte zugleich die Gelegenheit, im Umgang mit Joh. Ad. Hiller seine musikalische Bildung zu fördern. Als er sodann 1800 auf die Universität Halle überging, wurde er auch noch D. G. Türks Schüler in der Musik. Nach Vollendung seiner Studien war er längere Zeit als Lehrer thätig, bis er 1818 nach Göttingen berufen wurde, wo er als Komponist und besonders als Musikschriftsteller, teils durch selbständige Schriften, teils durch Abhandlungen in Zeitschriften (Allg. mus. Zeitg., Cäcilia, Eutonia, Schillings Lexikon u. a.) sich einen geachteten Namen erwarb. Er starb am 2. Juni 1846 zu Göttingen. Von seinen Veröffentlichungen sind hier zu verzeichnen:

1. Kurze Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geschwinder als nach Ziffern singen zu lehren, nebst Gesangbuch, enthaltend 169 Choralmelodien nach dem Böttner'schen Choralbuch in leichte Tonarten transponiert. Göttingen, 1828. 8°. — 2. 169 Choralmelodien nach Böttner, mit Harmonien begleitet, in welchen zur Beförderung des mehrstimmigen Gesangs die Mittelstimmen sehr leicht gesetzt sind, nebst einem Anhange der gewöhnlichen Antiphonen für Prediger und Gemeinden. Göttingen, 1829. Deuerlich. gr. 4°. — 3. Musikalisches Hülfsbuch für Prediger, Kantoren und Organisten; enthaltend die nötigen Kenntnisse vom Gesange, Klavierspiele, Orgelspiele, von der Kirchenmusik, von der Orgel selbst und von den Glocken, nebst Anzeige der Litteratur über ebengenannte Gegenstände. Göttingen, 1833. Deuerlich. 8°. —

Heintz, Wolfgang oder Wolff, ein Tonsetzer der Reformationszeit, der als Organist des Erzbischofs Albrecht von Mainz zu Halle lebte und mit Luther in freundschaftlichem Verkehr stand, wie der schöne Trostbrief beweist, den ihm dieser

1543 bei Anlaß des Todes seiner Ehefrau schrieb.[1]) Von ihm finden sich bei Rhau, 123 deutsche geistliche Gesänge 1544. Nr. 53 u. 31 zwei Tonsätze zu „Christ unser Herr zum Jordan kam" und „Nu bitten wir den heiligen Geist". Außerdem war er mit seinem Kollegen Johann Hofmann musikalischer Mitarbeiter des ältesten katholischen deutschen G.-B., das der Hallenser Propst Michael Vehe unter dem Titel „Ein New Gesangbüchlein Geystlicher Lieder" 1537 zu Leipzig bei Nickel Wolrab drucken ließ.[2]) Zwei seiner weltlichen Lieder hat Forster, „Der ander theil, Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein." Nürnb., 1540. Nr. 21 u. 43 aufgenommen.

Helder, Bartholomäus, ein fleißiger Kirchentonsetzer, von dem einige Melodien in den evangelischen Gemeindegesang übergegangen sind, und Dichter geistlicher Lieder, deren z. B. das Thür. G.-B. Mülhausen, 1861 noch neun enthält. Er war als der Sohn des Superintendenten Mag. Johann Helder zu Gotha geboren und erscheint zuerst 1607 als „Ludimoderator" zu Friemar bei Gotha, wo er noch unterm 29. September 1614 als „Schuldiener" sich befand. 1616 kam er als Pfarrer nach Remstädt im Gothaischen und hier starb er nach fast zwanzigjähriger Amtsführung am 28. Oktober 1635 an der Pest. — H. als Kirchentonsetzer gehört wie sein Landsmann und Zeitgenosse Altenburg der Übergangszeit vom alten zum neuen Tonsatze an, einer Zeit, in der zwar noch Nachklänge der alten kontrapunktischen Kunst des 16. Jahrhunderts sich vernehmen lassen, in der aber auch der Einfluß „jetziger Art" — wie H. selbst sagt — d. h. der neuen Weise des italienischen Madrigals, sich geltend macht: die alte, motettenartige Form wollte man erhalten und doch auch der neuen Liedform gerecht werden. So entstand zunächst eine Zwitterform, über welche diese Tonsetzer nicht hinauskamen. — Von H. erschienen:

1. Cymbalum Genethliaticum, d. i. fünfzehn schöne, liebliche vnd Anmutige newe Jahrs- vnnd Weihnacht-Gesänge, neben einem Corollaris dreyer andrer Melodeyen, mit 4, 5 u. 6 Stimmen nach jtziger ahrt componiret. Erfurt, 1614. — 2. Cymbalum Davidicum, d. i. geistliche Melodeyen vnnd Gesänge, auß den Psalmen Davids mehrentheils genommen ꝛc. mit 5, 6 und 8 Stimmen componiret. Erfurt, 1620. 4°. Mit 25 Tonsätzen. — 3. Das Vaterunser nebst dem CIII. und CXXIII. Psalm nach ihren gewöhnlichen Melodeien in Contrapuncto colorato mit vier Stimmen gesetzt. Erfurt, 1621. 4°. — 4. 56 Tonsätze in den beiden Teilen des Cant. sacr. Gotha, 1646 und 1648,[3]) das vielleicht von ihm herausgegeben ist.[4]) — Von diesen Ton-

[1]) Dieser Brief findet sich bei De Wette, Luthers Briefe. V. S. 589. Nr. 5164 abgedruckt.

[2]) Vgl. über den Anteil der beiden Halle'schen Organisten die Vorrede des G.-B. in der neuen Ausgabe desselben von Hoffmann v. Fallersleben. Hannover, 1853. S. 3 u. 4.

[3]) Von diesen Tonsätzen sind neu gedruckt bei Winterfeld II. Notenbeisp. S. 26. 27. 3 Nrn. — bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 85. 86. 108. 119. 237. 264. 265. 287. 317. 328. III. Nr. 125. 126. 221. 222. 223. 225. 261. 397.

[4]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 162.

sätzen entstammenden Melodien sind jetzt noch 5 — darunter 2 allgemein — im Kirchengebrauch:

Auf meinen Herren Jesum Christ — (bei Winterfeld II. 27. Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 222. S. 561) —

Das Jesulein soll doch mein Trost — (vgl. den Art.),

Herr wie du wilt, so schicks mit mir (vgl. den Art.),

Ich freu mich in dem Herren (bei Winterfeld II. 26. Schoeberlein-Riegel. II. Nr. 261. S. 628),

In meiner Not ruf ich zu dir (bei Layriz, Kern II. Nr. 240).

Helfer, Friedrich August, ein tüchtiger Organist, der am 2. August 1800 zu Weißensee in Thüringen geboren ist. Er erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, der Lehrer und Organist war, und kam dann nach Erfurt, wo er unter des trefflichen M. G. Fischer Leitung sich im Orgelspiel und der Komposition ausbildete. 1822 erhielt er die Organistenstelle zu Lobenstein, und seit 1831 lebte er als Organist an der Stadtkirche zu Gera. — Von seinen Werken sind erschienen:

Phantasie und Doppelfuge für Orgel. Leipz., Breitk. & H. — Erinnerungen aus klassischen Kirchen- und andern Tonwerken. Eine Sammlung der beliebtesten Tonsätze aus Oratorien, Messen u. s. w. zum Gebrauch beim Gottesdienst für Orgel. 4 Hefte. Leipz., Stoll. — Zeitgemäße Tempelklänge. Tonstücke aller Formen für Orgel. 2 Hefte. Das. — Eine Anzahl einzelner Orgelstücke in den verschiedenen Körner'schen Sammlungen.

Helft mir Gotts Güte preisen. Choral, vgl. den Art. „Von Gott will ich nicht lassen."

Hellink, Hellingk, Hellinc, Johann Lupus, — Lupus (Genitiv Lupi), „Joannes Lupi", „Joannes Lupus Hellinc", unter diesen verschiedenen Namensüberschriften sind in fast allen musikalischen Sammelwerken, die zwischen 1520 bis 1560 in Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden gedruckt wurden, c. 60 Tonsätze (Choräle, Messen, Motetten, weltliche Lieder) [1]) wahrscheinlich zweier Tonsetzer enthalten, die, eben dieser weiten Verbreitung ihrer Werke nach zu schließen, bei ihren Zeitgenossen sich eines bedeutenden Rufes erfreut haben müssen. Die verschiedenartige Bezeichnung dieser Werke in den Sammlungen machte es der Forschung bis jetzt unmöglich, zu entscheiden, ob dieselben einem oder zwei Tonsetzern gleichen Namens oder Vornamens angehören. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 264—266 meint, es könne mit aller Sicherheit angenommen werden, daß Lupus und Lupi nicht ein und dieselbe Person seien; er hält Lupus seiner ganzen Schreibart nach „vielleicht schon der Zeit vor 1500 angehörig", während Johannes Lupi erst zwischen 1540—1545 gestorben sei: beide aber erklärt er für „Meister von ungewöhnlicher

[1]) Vgl. das Verzeichnis von 57 dieser Stücke bei Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 622—625, wo auch die jedesmalige Bezeichnung beigefügt ist.

Geisteskraft und echte und wahre Niederländer". Eitner, Bibliogr. S. 622, sodann hält dafür, daß die Identität zwischen Johannes Lupi und Lupus Hellinck kaum noch zu leugnen sei, weil er auf dem Titel einer Messensammlung, die 1546 zu Antwerpen erschien, mit dem vollen Namen „Joan. Lupo hellingo" genannt ist.[1]) Diesen Johann Lupus Hellink macht Fétis, Biogr. univ. des Mus. IV. S. 288 zu einem Deutschen und Eitner, Allg. deutsche Biogr. XI. S. 698, weil er auch vlämische Lieder komponierte, zu einem Vlamänder, der aber in Deutschland zu Amt und Ehren gekommen sei. Von seinen vierstimmigen Tonsätzen über evangelische Kirchenmelodien sind folgende, die in Georg Rhau's „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII." Wittenb. 1544 (unter den beigesetzten Nummern) stehen, zu nennen:

Nro. 11. Mit Fried und Freud fahr ich dahin. Nr. 16. Christ lag in Todesbanden. Nr. 37. Mensch wiltu leben seliglich. Nr. 47. Ach Vater unser, der du bist. Nr. 63. Ein feste Burg ist unser Gott. Nr. 68. Wohl dem, der in Gottes Furchte steht. Nr. 71. Aus tiefer Not schrei ich zu dir. Nr. 96. Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Nr. 103. Fröhlich wolln wir Alleluja singen. Nr. 107. An Wasserflüssen Babylon. Nr. 110. Capitan, Herr Gott Vater mein.[2])

Hellpfeife, Hellpipe, eine alte Orgelstimme, die Prätorius Synt. mus. II. S. 233 anführt und von der er nur sagt, daß sie eine offene Labialstimme mit 8 Fußton gewesen und im Manual disponiert worden sei, ohne Näheres über dieselbe beizubringen. Nach Adlung, Mus. mech. Organ. I. S. 105 „kann es eine gemeine Oktave oder Principal nicht wohl seyn, weil Principal 8' noch besonders dabey stehet."

Hemmel, Sigmund, Kapellmeister des Herzogs Christoph von Württemberg und ein tüchtiger Tonsetzer seiner Zeit. Von seinen Lebensumständen ist bis jetzt nichts bekannt, als daß er 1569 bereits gestorben war. In diesem Jahre erschienen nämlich zu Tübingen seine 151 vierstimmigen Tonsätze zu den deutschen, namentlich den Straßburger Melodien des ganzen Psalters mit einer Vorrede des Hofpredigers Lukas Osiander, in der ihn dieser als „seligen" bezeichnet, und ihn einen „künstlichen Komponisten und Singer" und seine trefflichen Tonsätze „gute, liebliche und herrliche Compositiones" nennt. —

G. W. Teschner, Geistl. Musik für gem. Chöre aus dem 16. und 17. Jahrh. Leipzig, Siegel. Heft I. Nr. 4. S. 10 hat den Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied" — daraus veröffentlicht.

---

[1]) Vgl. Eitner, a. a. O. S. 97 und Publikationen der Gesellsch. für Musikforschung. Jahrg. IV. Lief. 1. S. 59. 60.

[2]) Die beiden zuletzt genannten Sätze sind neu gedruckt: der erste bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. Notenbeisp. S. 33, der zweite in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschg. Jahrg. I—IV. Liedersammlg. von Johann Ott. 1544. Nr. 67. S. 183. Hier unter Nr. 103. S. 291 auch noch die Motette „Laudate pueri Dominum" 5 voc.

Hemmkeile, Hemmklötze, Registerzapfen, Sperrzapfen; Hemmstifte, Grenzstifte. Durch das Anziehen des Registerzugs bezweckt man, die Schleife gerade so weit aus ihrer Ruhelage nach vorne zu bewegen, als nötig ist, daß ihre Löcher oder Windführungen so zu stehen kommen, daß sie genau auf die Löcher der Cancellen einer-, und die des Pfeifenstocks andrerseits passen und so der Weg aus den Cancellen nach den Pfeifen für den Wind frei werde. Jedes Weiteraufziehen oder Überziehen der Parallele würde durch zu weite Verschiebung der Löcher, die freie Windführung teilweise oder ganz wieder aufheben. Um dies zu verhüten, um den Aufzug der Parallele gerade auf dem Punkte zu begrenzen, da die Windführung vollständig frei geworden ist: dazu sind eben die Hemmkeile angebracht. Bei den älteren Orgelbauern waren dies c. 1″ lange, ½″ breite und nicht ganz ½″ dicke Klötzchen von Hartholz; bei den neueren sind es viereckige eiserne oder messingene, entsprechend starke Stifte, die auf beiden Seiten der Windlade so eingeschlagen werden, daß sie mit den Dämmen genau die gleiche Höhe haben. Sie greifen in den an den beiden Enden der Schleife gemachten Ausschnitt so ein, daß sie die Bewegung der Schleife beim Anziehen und Abstoßen derselben durch den Registerzug regulieren, an der entsprechenden Stelle hemmen.

Henning, Meister, ein Tischler und Orgelbauer zu Hildesheim, der um 1570 lebte und noch zu des Prätorius Zeit eines bedeutenden Rufes sich erfreute. Als von ihm neuerbaute Werke führt Prätorius unter Mitteilung der Dispositionen im Synt. mus. II. S. 178 ff. auf: die Orgel des Stiftes St. Blasii zu Braunschweig und die Orgel der Kirche St. Gotthardi zu Hildesheim. Ganz besonders aber hebt dieser Sachkenner die von H. gebauten Blasbälge hervor, die er a. a. O. S. 198 schon wegen ihrer der jetzigen mehr entsprechenden Größe nicht nur den „Läddern Bälgen“ (d. h. Falten-, Schmiedebälgen), sondern auch den von andern bereits gebauten Spanbälgen vorzieht, indem er sagt: „vnd haben nur ein einige Falten so eines Schuchs, d. i. einer halben Ellen hoch in die höh, auffgehet: vnd sich gleich als 2 dicke (3 Finger breit) eichene Bretter zusammen schleust, daß man also nichts mehr davon siehet: vnd also wedder von der lufft noch von Meussen schaden nemen kan“ ꝛc. Danach dürfte H., wenn nicht als Erfinder, so doch als wesentlicher Verbesserer der Spanbälge anzusehen sein.

Hentschel, Ernst Julius, war am 26. Juli 1804 zu Langenwaldau[1]) bei Liegnitz in Schlesien als der Sohn eines in bescheidenen Verhältnissen lebenden Garnhändlers geboren und erlangte seine erste Schul- und musikalische Bildung unter der Leitung seines Großvaters, des Organisten Hohberg, und von 1815 an, nachdem

[1]) So Gottschalg, Päd. Jahresber. 1876. Bd. 28. S. 530 nach Hentschels eigener Angabe, während andre, wie Widmann, Euterpe 1872. S. 149 und Keller, Deutsche Schulzeitg. 1874. Aug.-Nr. Zodel oder Zudel bei Görlitz als seinen Geburtsort nennen und ihn bald nach seiner Geburt mit den Eltern nach Langenwaldau übersiedeln lassen.

er sich für den Lehrerberuf entschieden hatte, unter der des Kantors Prüfer (Klavier und Violine) in seinem Geburtsort, wo er zugleich in der Privatschule des Pfarrers Balthasar am Unterricht in fremden Sprachen, im Deutschen, Geschichte, Geographie u. s. w. teilnahm. 1817—1821 bereitete er sich bei Kantor Speer in Kroitsch für das Seminar vor, und übte sich daneben fleißig auf der Flöte, Klarinette, dem Horn und der Altposaune.[1]) An Ostern 1821 trat er in das Seminar zu Bunzlau ein und bildete sich hier zum tüchtigen Schulmann, und unter Karow's Leitung auch zum gewandten Musiker aus, um dann schon am 14. Oktober 1822 als Hülfslehrer an das unter Harnisch's Leitung stehende Seminar in Weißenfels überzugehen. Er erhielt hier zunächst die Aufgabe, den Lehrplan für den elementaren Gesang- und den gesamten Musikunterricht auszuarbeiten. Im Sommer 1823 wurde er vom Ministerium nach Berlin berufen, um die musikalische Unterrichts-Methode Logier's zu studieren; hier erwarb er sich für den Unterricht in der Harmonielehre unter Logier und für die Erteilung des Gesangunterrichts unter Zelter[2]) einen hohen Grad der Tüchtigkeit, und außerdem wirkte der Umgang mit Musikern wie Schärtlich, Zschiesche, Löwe, Schön u. a. sehr anregend auf ihn.[3]) Nach Weißenfels zurückgekehrt, wurde H. 1824 dritter Seminarlehrer und als solcher mit dem gesamten Musikunterricht der Anstalt betraut. Am 9. Juni 1833 leitete er das erste große Männergesangfest zu Weißenfels, das er aufs beste vorbereitet hatte, und mit schönstem Erfolg durchführte; als Anerkennung hiefür, sowie für sein Wirken als Seminarmusiklehrer erhielt er im Herbst 1833 den Titel eines königl. Musikdirektors. Durch verschiedene Reisen suchte er sich in seiner Kunst zu fördern, seine Kenntnisse zu vertiefen, seinen Blick zu erweitern. 1848 berief ihn der Minister v. Ladenburg zu der Konferenz von Seminarlehrern, die über eine Reform der Seminare zu beraten hatte, nach Berlin; um dieselbe Zeit hatte er auf Wunsch des Kriegsministers die Militärmusikschule zu Annaberg zu revidieren, später zog ihn der Kultusminister zur Revision des Instituts für Kirchenmusik mit bei, und auch der Abschnitt über den Musikunterricht in den „Allgemeinen Bestimmungen" ist unter seiner Beteiligung entstanden.[4]) Nachdem H. am 13. und 14. Oktober 1872 unter allgemeinster

[1]) „Wenns mit der Schulmeisterei nichts geworden wäre, so hätte ich als Prager Musikant mein Stückchen Brot verdienen können" — soll er selbst später scherzend gesagt haben. Vgl. Gottschalg a. a. O. S. 537.

[2]) Zelter schrieb über H., den er bei Gelegenheit eines Besuches in Weißenfels kennen gelernt hatte, unterm 17. Nov. 1823 an Goethe: „Hier habe ich einen 19jährigen tüchtigen Musiklehrer, der mit seinem Chore die artigsten Evolutionen machte. Gesund, munter, kräftig, fertig, willig, treuherzig. Er heißt Hentschel und soll empfohlen sein." Vgl. Goethes Briefw. mit Zelter. III. S. 375. —

[3]) In Harnisch's „Volksschullehrer" Jahrg. 1824 giebt H. eine eingehende Darlegung des Logier'schen Systems: offen gestand er später, daß er einen großen Teil seiner vielgerühmten Unterrichtspraxis auf musikalischem Gebiet bei Logier gewonnen habe. Vgl. Gottschalg, a. a. O. S. 532.

[4]) Vgl. Schneider, Volksschulwesen und Lehrerbildung in Preußen. S. 203.

ehrender Teilnahme sein 50jähriges Amtsjubiläum gefeiert hatte, starb er zu Weißenfels am 14. August 1875. — H.s Hauptbedeutung liegt auf pädagogischem Gebiete und zwar in der Entwicklung einer naturgemäßen Methode des musikalischen Volksunterrichts im Gesang, im Klavier- und Orgelspiel; als Marx mit der alten Methode auf dem Gebiet der Kompositionslehre brach, und sich die Gegner zahllos gegen ihn erhoben, da war H. einer der ersten, der sich auf seine Seite stellte und in Schrift und That bewies, daß die „alte Musiklehre“ auf methodischen Irrwegen gewandelt sei und sich vergebens abgemüht habe. Mit der Gründung der Musikzeitung „Euterpe“ (vgl. den Art., dem nur noch beizufügen ist, daß das Blatt mit Ende 1884 aufgehört hat zu erscheinen) hat er 1841 eine litterarische That gethan: dieses Blatt war lange Zeit tonangebend in allen methodischen Fragen auf dem musikalischen Gebiet; während einer Reihe von Jahren hat er hier, sowie in den trefflichen Referaten des Abschnittes „Gesang und Musikwissenschaft“ (Orgel-, Klavier- und Violinspiel), den er für den Pädagogischen Jahresbericht von Nacke und Lüben 1847—1871 alljährlich lieferte, seine Erfahrungen und Gedanken, Ratschläge und Beurteilungen in mannigfaltigster Form niedergelegt, um die Hebung musikalischen Sinnes und Interesses, die Klärung musikalischen Urteils, das Verständnis musikalischer Werke, die reine, ideale Pflege musikalischer Kunst überhaupt und kirchlich-musikalischer im besondern zu fördern. Von seinen zahlreichen Schülern, die sich auf musikalisch-pädagogischem und kirchen-musikalischem Gebiete einen Namen gemacht haben, seien hier nur genannt: Fr. W. Schütze, Schurig, Lange, Brähmig, Lehmann, Wolfram, Meinhardt, Heidler, Zimmer, Matthesius u. a., und dabei noch bemerkt, daß es auf H.s Persönlichkeit und Wirken zurückzuführen ist, wenn in den Jahren 1830—1870 die meisten Musiklehrer für Seminarien und ähnliche höhere Anstalten in Sachsen, Thüringen, Brandenburg, Schlesien ꝛc. aus Schülern des Seminars zu Weißenfels hervorgegangen sind.[1]) — Von H.s Werken sind hier aufzuführen:

> Evangelisches Choralbuch. Eine Auswahl von 210 der gangbarsten Kirchenmelodien, vierstimmig für Orgel oder Pianoforte gesetzt und mit einfachen Zwischenspielen versehen. Weißenfels, 1840. — 6. Aufl. Leipzig, 1874. qu. 4°. VI u. 126 S. — Nachtrag dazu, enthaltend 40 meist ältere Melodien vorzüglicher Kirchenlieder, vierstimmig für Orgel oder Klavier mit einfachen Zwischenspielen. Bearbeitet unter Mitwirkung von C. Ratzsch. qu. 4°. Das. — Evangelisches Schulchoralbuch. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kirchenmelodien nach der im größeren Teile des Herzogtums Sachsen und in den k. sächs. Landen üblichen Lesart, sowie zugleich nach der ursprünglichen Notation. 2 Tle. Leipzig, 1855.

Herbst (Autumnus), Johann Andreas, ein angesehener Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der 1588 zu Nürnberg geboren wurde und daselbst

[1]) Weiteres über H.s Leben und Wirken findet sich: Euterpe 1872. S. 25—26. S. 64 bis 65. S. 149—156. S. 174—181. S. 189—194; ferner: 1875. S. 141—144. S. 162 bis 165. Pädag. Jahresber. Bd. 28. S. 528—538. Urania 1873. S. 9 ff. u. S. 115 ff. — Deutsche Schulzeitg. 1874. August-Nr.

auch seine wissenschaftliche und musikalische Bildung erlangte. Als er 1613 seine erste Sammlung deutscher Lieder zu 5 Stimmen herausgab, scheint er nach der Dedikation an die Herzöge von Württemberg zu schließen, sich noch nicht berufsmäßig mit Musik beschäftigt zu haben. Dagegen nennt er sich dann 1619 auf dem Titel eines Hochzeitsgesanges „Musicus zu Nürnberg" und 1621 auf dem eines Neujahrsgesanges, den er den Bürgermeistern zu Frankfurt a. M. widmete, „Capellmeister" des Landgrafen von Hessen-Darmstadt. Danach scheint er als Kapellmeister in Frankfurt gelebt zu haben; 1637 befand er sich in gleicher Eigenschaft zu Nürnberg, ging dann aber nach Frankfurt zurück, wo er 1653 seine frühere Stellung wieder inne hatte und um 1660 noch lebte.[1]) Von seinen fünfstimmigen Choralsätzen sind uns 28 in des Laurentius Erhardi „Harmonischem Choral- und Figural-Gesangbuch Augsburgischer Confession" (Frankfurt, 1659) erhalten. Ihr „Satz ist kirchlich würdig, mannigfaltig und von einem gründlichen Verständnis der alten Kirchentonarten zeugend."[2]) Einige derselben sind neugedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. Notenbeisp. Nr. 7—10 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegef. I. Nr. 21. S. 121. Nr. 54. S. 312. II. Nr. 38. S. 102. III. Nr. 236. S. 573. Nr. 238. S. 576.[3])

Hering, Karl Gottlieb, ein denkender Musiklehrer, war am 25. Oktober 1766 zu Schandau in Sachsen als Angehöriger einer alten Lehrer- und Organistenfamilie geboren, und genoß seine Schulbildung auf der Fürstenschule zu Meißen. Später studierte er an den Universitäten zu Wittenberg und Leipzig, und wurde dann 1794 Konrektor und Organist zu Oschatz, 1811 Kantor an der Stadtschule und Musiklehrer am Seminar zu Zittau. Er starb am 4. Januar 1853. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

1. Allg. Choralbuch, oder Sammlung der in den evang. Kirchengemeinden üblichen Kirchenmelodien rc. Leipz., 1825. Fleischer. — 2. Zittauer Choralbuch, oder vollständige Sammlung von Choralmelodien. Das. — 3. Choralmelodien für den Gesangunterricht. 2 Hefte. Das. — 4. Die Kunst, das Pedal fertig zu spielen. Das. — 5. Praktische Präludierschule, oder Anweisung zu der Kunst, Vorspiele und Phantasien zu bilden. 2 Tle. Das. 4°. —

Hering, Karl Eduard, des vorigen Sohn, war am 13. Mai 1807 zu Oschatz geboren; er erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater und machte dann bei Weinlig in Leipzig noch weitere Studien. 1839 wurde er Organist und Seminarmusiklehrer zu Bautzen, wo er eine ehrenvolle Stellung eingenommen und sich um die Pflege der Musik mannigfache Verdienste erworben hat. Am 25. November 1879 ist er gestorben. — Von ihm erschienen:
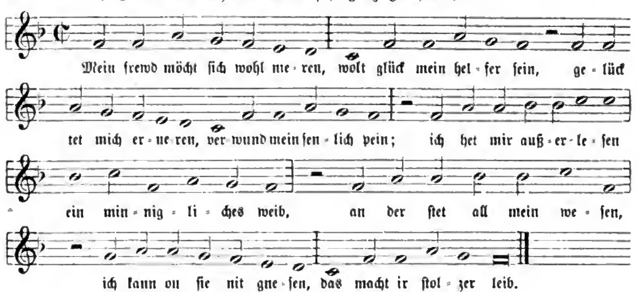
---

[1]) Dies geht aus einer Andeutung bei Laurentius Erhardi, Comp. mus. 1660. S. 119 hervor.

[2]) Vgl. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels I. 1884. S. 145.

[3]) Über eines seiner Unterrichtswerke vgl Becker „Aus meiner Bibliothek" in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. S. 100—104. Eitner, Allg. deutsche Biogr. XII. S. 50.

1. Übungsstücke für die Orgel. Hildburghausen, Nonne. — 2. 30 gebräuchliche Choralmelodien mit drei bezifferten Bässen. Löbau, Elßner. 4°. — 3. Orgelmusik für Unterricht, Kirche und Haus. Bautzen, Weller. I. Tl. 120 S. qu. 4°. — 4. Choralmelodien zum wendischen G.-B. Bautzen, 1858. — Für die folgenden Nrn. dieses Ch.-B.: Nr. 58. 67. 71. 92. 96. 113. 116. 123. 129. 132. 134. 141. 154. 176. 195. 196. 208 — geben Jacob und Richter, Ch.-B. II. Tl. dasselbe als Quelle, ohne jedoch irgendwie anzudeuten, in welchem Verhältnis H. etwa als Komponist oder Bearbeiter zu den bezeichneten Chorälen steht. — 5. 250 Choräle in dreihundert vierstimmigen Bearbeitungen nebst musiktheoretischen und historischen Beigaben. Leipzig, Kistner.

Herr Christ, der einig Gotts Sohn (Herr Jesu, Gnadensonne), Choral, dessen Melodie eine weltliche Volksweise des 15. Jahrhunderts ist, die jedoch gleichzeitig auch geistlich gebraucht wurde. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. Sie erscheint im Lochheimer Liederbuch, einer Handschrift von c. 1450. Nr. 7 [1]) in folgender der Choralmelodie fast ganz gleichen Form:
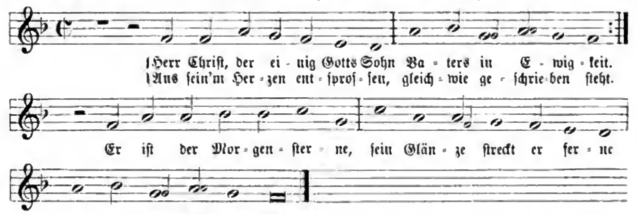


Es hat diese Melodie Beziehungen zu mehreren andern alten Volksweisen, zu „Ich hört ein Fräulein klagen“ bei Forster, Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein ꝛc. III. 1549. Nr. 61, zu „Ich stund an einem Morgen“ bei Joh. Ott, Hundert vnd ainvndzweintzig newe lieder ꝛc. 1534. Nr. 22—24, und zu „Es stet ein lind in jenem thal“ bei Forster, V. 1556. Nr. 18.[2]) — Im evangelischen Kirchengesang erscheint sie seit 1524 mit dem Liede der Elisabeth Cruciger, zuerst im Erfurter Enchiridion 1524. Bl. BIIb und bei Walther 1525. Nr. XXIX,

[1]) Das Lochheimer Liederbuch ist herausgegeben von Fr. W. Arnold in Chrysanders Jahrb. für musikal. Wissenschaft II. 1867. S. 1—234. Das. S. 101.

[2]) Nach Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 129 wäre sie „eine lebendige Verschmelzung“ der beiden erstgenannten Weisen. Vgl. den Abdruck der 3 Volkslieder bei Böhme, Altd. Liederbuch. 1877. Nr. 117. S. 217, Nr. 269. S. 346—348 und Nr. 176. S. 266. Langbecker, Gesangblätter aus dem 16. Jahrh. S. 14.

dann in Luthers G.-BB.: bei Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 106a, Ausg. 1543. Bl. 117a; bei Schumann, G.-B. 1539. Fol. 46, und bei Val. Babst 1545. I. Nr. 47. Während sie aber hier auf sieben Zeilen verkürzt ist, hat sie das Brüder-G.-B. 1531. Bl. 9 ganz unverändert zu dem Liede Michael Weiße's „Gott sah zu seiner Zeit", unter der Überschrift „Aue rubens rosa virgo" verwendet (vgl. Wackernagel, K.-L. III. S. 273). In ihrer kirchlichen Form heißt sie:



Eine Kantate über diesen Choral zum 18. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach ist in der Ausg. der Bach-Ges. XXII. Nr. 96 veröffentlicht; der Schlußchoral ist über Strophe 5 des Liedes („Ertöt uns durch dein Güte") gesetzt. Mit derselben Strophe hat Bach die Melodie noch zweimal bearbeitet: als Schlußchoral der Kantaten „Ihr, die ihr euch von Christo nennet" (vgl. den Art.) und „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" (vgl. den Art.).[1])

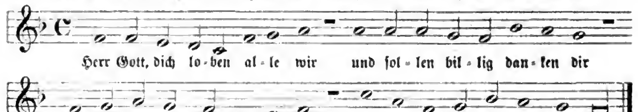
Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis („wahrscheinlich 29. Juli 1731") von Seb. Bach. Der Choral „Vater unser im Himmelreich" wird in derselben zweimal verwendet: in der Mitte mit Strophe 2 des Liedes „So wahr ich lebe, spricht dein Gott" („Dies Wort bedenk, o Menschenkind"), und als Schlußchoral mit Strophe 6 und 7 („Heut lebst du, heut bekehre dich" und „Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir") desselben Liedes. Sonst gehört dies Werk zu „einer Gruppe solcher Kirchenmusiken Bach's, welche überwiegend oder gänzlich auf freier Erfindung beruhen. Ein Bibelspruch (Jer. 5, 3; Röm. 2, 4. 5) bildet den poetischen Grundgedanken, der in einen gewaltigen Chor von oratorienhaftem Zuge gekleidet ist." Spitta, Bach II. S. 294. 295. — Ausgaben: von A. B. Marx, Kirchenmusik von Joh. Seb. Bach. Bonn, Simrock Nr. 2, dann in der Urgestalt wiederhergestellt von W. Rust, Ausg. der Bach-Ges. XXIII. Nr. 102. —

Herr Gott, dich loben alle wir. Choral. Das Lied für das Michaelisfest von Paulus Eber erschien 1554 zuerst gedruckt (vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855.

---

[1]) Vgl. Erk, Bachs Choralgesänge. I. Nr. 47. S. 28 und Nr. 48. S. 29—31. Bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. Notenbeisp. nicht originalgetreu abgedruckt.

S. 265, u. dess. K.-L. IV. Nr. 1) und war anfänglich auf Melodien wie „Conditor alme siderum“, „Beatus autor seculi“ (vgl. Wackernagel, K.-L. 1841. Nr. 462. S. 381), „Christum wir sollen loben schon“, oder „Christe, der du bist Tag und Licht“ (Magdeb. niederdeutsches G.-B. 1583) verwiesen. Dann erhielt es auch eigene Melodien: so eine solche bei Gesius 1601, eine andere bei Schott 1603,[1]) die aber kirchliche Geltung nicht zu erlangen vermochten. Als dann durch Lobwasser die französischen Psalmmelodien bekannt wurden, übertrug man die Melodie des 134. Psalms auf unser Lied (z. B. als einer der ersten Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XLII), und diese Melodie ist ihm im evangelischen Kirchengesang geblieben. Der 134. Psalm des französisch-reformierten Liedpsalters („Vous saints ministres du Seigneur“) gehört zu den 34 Psalmen, die 1551 in Theod. Bezas Umdichtung dem Marot'schen Psalter als erste Beigabe jedoch noch ohne Melodien zugefügt wurden. Die Melodien zu diesen Beza'schen Psalmen, und unter ihnen auch die unsrige, erschienen erstmals 1554 gedruckt,[2]) darauf mit Goudimels Tonsatz 1565, dann bei Lobwasser 1573. S. 524 mit dessen deutschem Psalmlied „Ihr Knecht des Herren allzugleich.“ Unsere Melodie heißt im Original:



Sie kommt jedoch schon vor Lobwasser in deutschen G.-BB. mit dem Text „Nun mach uns heilig, Herre Gott“, der als „ein alt christlich Gebet“ bezeichnet wird, vor bei Berger, Straßb. 1566 und bei Wolff, Frankf. 1569, und wäre es zur Bestimmung ihres Ursprungs, wie v. Tucher, Schatz II. S. 349 mit Recht bemerkt, interessant zu erforschen, ob das Lied „Nun mach uns heilig“ nicht schon früher mit derselben Melodie vorkommt. Einstweilen gilt sie als aus einer weltlichen Melodiengrundlage herausgebildet und zwar von Louis Bourgeois, der von 1542—1557 bei der musikalischen Bearbeitung des Psalters in Genf thätig war.[3])

[1]) Vgl. diese beiden Weisen bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 65 u. 66; letztere aus der Melodie „Herr Gott, wann du dein Volk Zion“, bei Burkhard Waldis 1553 zum 126. Psalm, entnommen. Vgl. v. Tucher, a. a. O. Nr. 255 u. S. 389.

[2]) Vgl. O. Douën, Clément Marot et le Psautier huguenot. 1878. I. S. 552. S. 557 (Pseaumes octante trois etc. Genève 1554 chez Jean Crespin); Grove, Dict. II. S. 495.

[3]) O. Douën führt a. a. O. I. S. 680 und S. 727 die Anfangszeilen zweier weltlichen Lieder an:

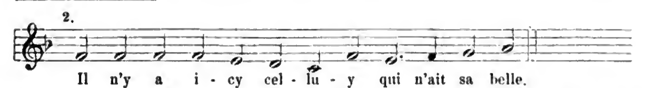
1.



Daß unsre Weise in England und Amerika als „The old Hundreth Tune" sehr volkstümlich ist, d rf als bekannt vorausgesetzt werden. — Über das Lied und die Melodie schrieb Seb. Bach eine Choralkantate zum Michaelisfest, die in der Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 130 gedruckt ist.

Herr Gott, dich loben wir — das Tedeum laudamus, der ambrosianische Lobgesang. Dieser „herrlichste und berühmteste Hymnus der alten Kirche, voll der tiefsten Anbetung und heiligsten Freude", dessen Melodie allgemein als gleichaltrig mit dem Texte angesehen und seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts in der abendländischen Kirche mit demselben gesungen wird,[1]) ist ohne Zweifel griechischen Ursprungs. „Es liegt dem Tedeum ein alter griechischer Hymnus zu Grunde, welcher, im Abendlande verbreitet, an verschiedenen Orten Übersetzer fand, woraus sich ebensowohl die Mannigfaltigkeit der Lesarten als auch die Verschiedenheit der in den Hymnarien genannten Verfasser erklärt. Unter diesen Übertragungen fand diejenige, welche Ambrosius zunächst für den Gottesdienst der mailändischen Kirche verfaßte, den meisten Beifall und kam nach und nach zu allgemeiner Geltung, woraus auch die gewöhnliche Benennung „ambrosianischer Hymnus" sich erklärt."[2]) Die Tradition freilich will, daß Ambrosius und Augustinus diesen Gesang nach der Taufe des letzteren in der Osternacht des Jahres 397, einer göttlichen Inspiration folgend, als Wechselgesang improvisiert haben; allein, da weder Augustinus selbst, noch sein Biograph Possidius bei Erzählung von dessen Taufe dieses Vorganges gedenken, so dürfte dessen Richtigkeit kaum zu erweisen sein.[3]) . . . Deutsche Bearbei-
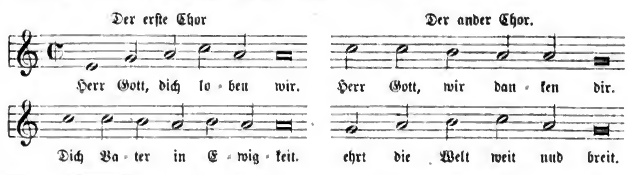
---



von denen das erste in Tilman Susatos Sammlung „Chansons à quatre parties etc. Antwerpen, 1544—1545, das andere in „Chansons du XVme Siècle etc." publiés par Paris et Gevaert. Paris, 1875 steht — und findet in diesen Zeilen Beziehungen zu unsrer, sowie zu den Melodien des 89. und des 113. (die Straßburger Ursprungs ist) Psalms; auch die Melodie des 25. Psalms, die aus einem weltlichen Liede (bei Coussemaker, Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai etc. Paris, 1843; vgl. bei Douën, a. a. O I. S. 720) entstanden ist, hat Ähnlichkeit mit der unsrigen.

[1]) Die Ordensregeln des heil. Benedikt von Nursia und Cäsarius von Arelate von 529 schreiben den täglichen Gebrauch des Te deum im Gottesdienst vor. Post quartum Responsorium incipit Abbas Te Deum laudamus. C. 11. Vgl. Luft, Liturgik. II. S. 145 und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 214.

[2]) Vgl. Daniel, Thesaurus hymn. II. S. 289 f. — Rambach, Anthol. I. S. 87 f. — Bäßler, Auswahl altchristl. Lieder. 1858. S. 44. — Schletterer, Gesch. der geistl. Dichtung und kirchl. Tonkunst. I. 1869. S. 107—109.

[3]) Den Vorgang erzählt eine Mailänder handschr. Chronik, die dem Bischof Dacius († 553) zugeschrieben wurde, die aber neueren Nachweisungen zufolge erst dem 11. Jahrh. angehört.

tungen des Hymnus hatte man schon lange vor der Reformation, und es ist die älteste derselben, eine aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts stammende fränkische „Thih Cot lopemus" zugleich eines der ältesten deutschen Sprachdenkmäler.[1]) In der Reformationszeit selbst war anfangs nur eine Prosabearbeitung im Gebrauch:[2]) dann aber erschien Luthers liedmäßige metrische Übertragung — wahrscheinlich erstmals und mit der Melodie in dem bis jetzt noch nicht wieder aufgefundenen Klugschen G.-B. von 1529 — und vor ihr, die seitdem im Gebrauche der deutschen evangelischen Kirche geblieben ist, verschwand die andere rasch. — Wie aus einer Äußerung Johann Walthers[3]) zu schließen ist, hat Luther gleichzeitig mit dem Liede auch dessen Melodie bearbeitet und demselben angepaßt, so daß auch diese erst in des großen Reformators Munde zur deutschen evangelischen Kirchenweise geworden ist. „Diese Melodie des ambrosianischen Lobgesangs dürfen wir gewiß als die Königin aller Melodien bezeichnen. Sie ist ebenso erhaben und ehrwürdig durch das Alter von 15. Jahrhunderten, wie durch das Gepräge tiefsten und glühendsten Ergusses religiöser Begeisterung. — In dem Te deum laudamus, diesem Siegespsalm der ganzen christlichen Welt, durch und durch Majestät, klingt (wie Fortlage sagt) der Ton des alten Kirchengesanges in seiner einfachsten und tiefsten Stimmung, ebenso sehr in den Worten, wie in der die Spuren des höchsten Altertums an sich tragenden Melodie, welche, indem sie aus dem jonischen Ton schroff in den phrygischen umspringt, den Ausdruck einer unbeschreiblichen Reinheit und Idealität mit dem einer alles zerschmetternden Macht verbindet."[4]) Sie lautet im Jos. Klug'schen G.-B. 1535. Bl. 56a (Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. 36):
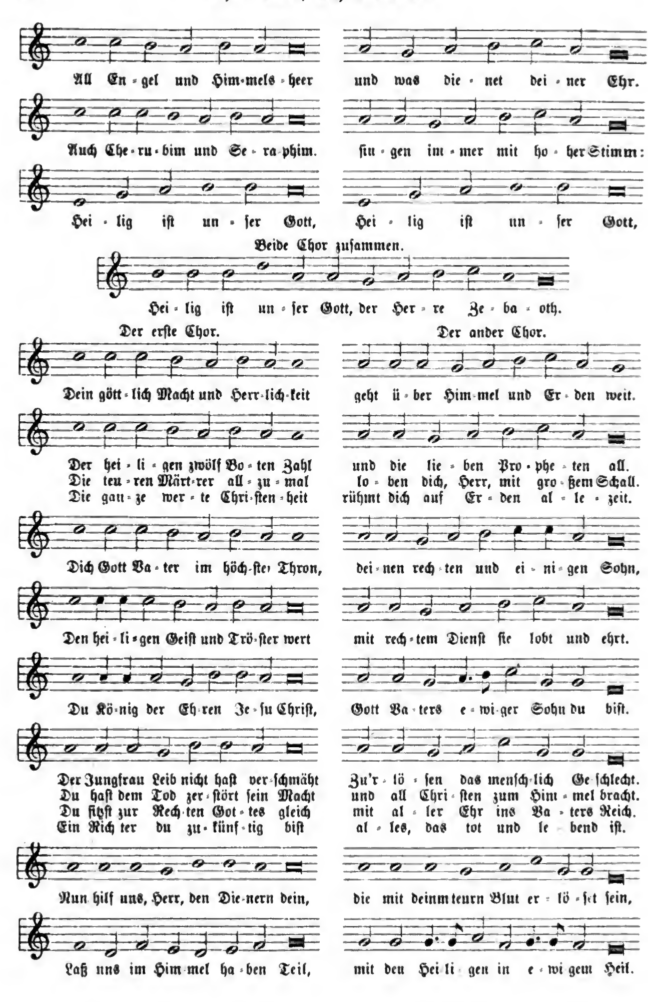


Vgl. Menardus, Libr. Sacram. Gregor. M. — und Mabillon, Annal. I. pag. 4. 5 bei Tentzel, Exercitationes X de Hymno: Te Deum laudamus. Lips. 1692. S. 393 f.
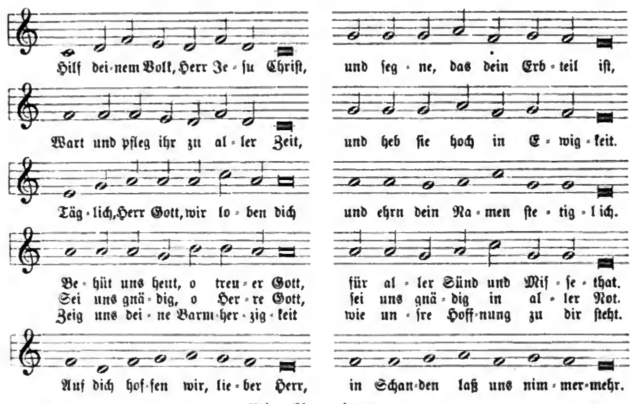
[1]) Meister, Das katholische deutsche K.-L. I. S. 462 zählt im ganzen neun deutsche Bearbeitungen, sowie verschiedene Umdichtungen des Hymnus auf Maria auf. Vgl. auch Bäßler a. a. O.

[2]) Dieselbe erschien nach Riederer, Abhandlung S. 160 in einem Erfurter Enchiridion 1526; sie ging auch in Mich. Vehe's kath. G.-B. 1537 über. Vgl. Ausg. desselben von Hoffmann v. F. 1853 S. 10—11.

[3]) Walther schreibt nämlich Luther geradezu die Erfindung der Weise zu. Vgl. Winterfeld, Evang. K.-G. I. S. 452.

[4]) Vgl. Meister, a. a. O. I S. 461. — Lufft, Liturgik. Mainz, 1844—1847. II. S. 145—146.


All En - gel und Him-mels - heer
und was die - net dei - ner Ehr.
Auch Che - ru - bim und Se - ra - phim.
sin - gen im - mer mit ho - her Stimm:
Hei - lig ist un - ser Gott,
Hei - lig ist un - ser Gott,
Beide Chor zusammen.
Hei - lig ist un - ser Gott, der Her - re Ze - ba - oth.
Der erste Chor.
Der ander Chor.
Dein gött - lich Macht und Herr-lich-keit
geht ü - ber Him-mel und Er - den weit.
Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl
Die teu - ren Märt-rer all - zu - mal
Die gan - ze wer - te Chri-sten - heit
und die lie - ben Pro - phe - ten all.
lo - ben dich, Herr, mit gro - ßem Schall.
rühmt dich auf Er - den al - le - zeit.
Dich Gott Va - ter im höch-ste Thron,
dei - nen rech - ten und ei - ni - gen Sohn,
Den hei - li - gen Geist und Trö - ster wert
mit rech - tem Dienst sie lobt und ehrt.
Du Kö-nig der Eh-ren Je - su Christ,
Gott Va - ters e - wi-ger Sohn du bist.
Der Jungfrau Leib nicht hast ver - schmäht
Du hast dem Tod zer - stört sein Macht
Du sitzst zur Rech-ten Got - tes gleich
Ein Rich ter du zu - künf - tig bist
Zu'r - lö - sen das mensch-lich Ge - schlecht.
und all Chri - sten zum Him - mel bracht.
mit al - ler Ehr ins Va - ters Reich.
al - les, das tot und le - bend ist.
Nun hilf uns, Herr, den Die-nern dein,
die mit deinm teurn Blut er - lö - set sein,
Laß uns im Him-mel ha - ben Teil,
mit den Hei-li - gen in e - wi-gem Heil.
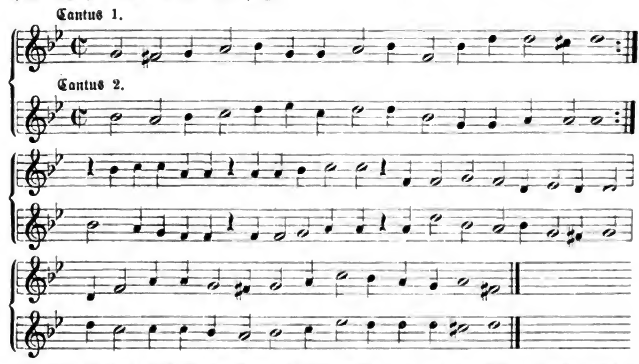


Über den ambrosianischen Lobgesang als eines der „Cantica“ im liturgischen Gesang vgl. den Art. „Tedeum“. Seb. Bach hat in der Leipziger Ratswahl-Kantate „Preise Jerusalem den Herrn“ zum 30. August 1723 — Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 119 — vier Zeilen des ambrosianischen Lobgesangs („Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“ ꝛc.) als Schlußchoral verwendet, und in der Kantate zu Neujahr (in die Kirchenjahre 1723 bis 1727 fallend) „Herr Gott dich loben wir“ über die vier ersten Zeilen desselben einen „prächtigen Choralchor“ geschrieben. Ausg. der Bach-Ges. II. Nr. 16. Kl.-A. Leipzig, Peters.
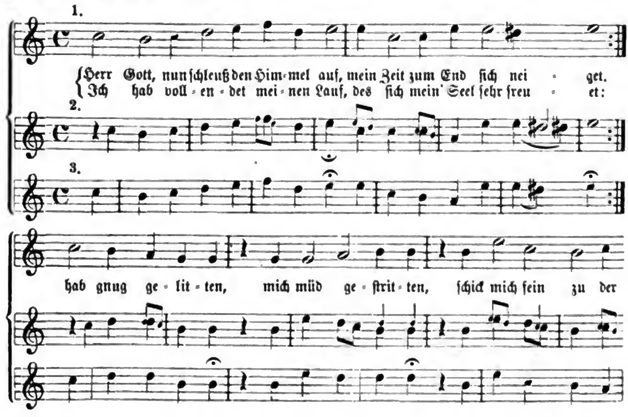
Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf. Choral von Michael Altenburg. In dessen „Erster Theil. Christlicher, lieblicher Vnd Andechtiger Kirchen- vnd Haußgesenge. Mit 5 Stimmen komponieret von M. Michael: Altenb.: pastore Tröchtelbornensi. Erffurdt, 1620.“ Nr. 6 findet sich der fünfstimmige Tonsatz,[1]) in welchem die Bestandteile der Melodie, wie sie sich später im Kirchengebrauch festgestellt hat, in den beiden Diskantstimmen enthalten sind. Im Cant. sacr. Goth. I. 2. Ausg. 1651. S. 180 sodann, wo durch die Überschrift: „Mel. auct. Mich. Altenb. Aut. Text. Tobias Kiel“, Altenburg als Erfinder der Melodie bezeugt, die Autorschaft des Textes, die ihm vielfach ebenfalls zugeschrieben wurde, ihm aber aberkannt ist, erscheinen die beiden Melodiestimmen in umgekehrter Anordnung,

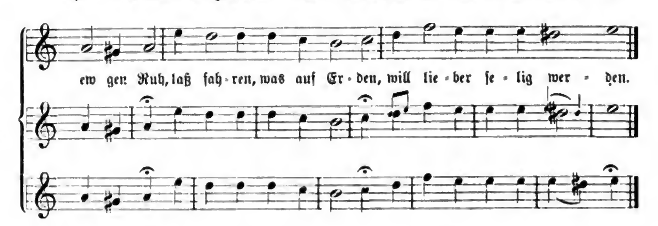
[1]) Vgl. denselben im Original bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeil. Nr. 33. S. 23, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 120. S. 274.

so daß, was im Original erster, hier zweiter Diskant und umgekehrt ist (vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 412), wie folgt:
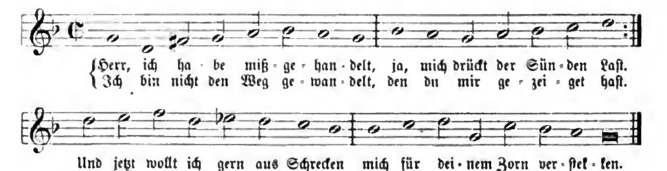


Die kirchenübliche Form unsrer Weise geben wir in nachstehender mehrfacher Aufzeichnung: unter 1 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 384, unter 2 nach Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 748 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 1372. S. 932; die kleinen Noten bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 382), und unter 3 in ihrer gegenwärtigen Form z. B. bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 106. S. 89 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 407. S. 368.



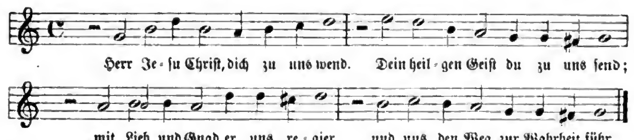


Herr, ich habe mißgehandelt, Choral von Johann Crüger, der zuerst in dessen „Geistlichen Kirchenmelodien" Leipzig, 1649. 4⁰. Nr. 19 mit zehn andern neuen Singweisen zu Liedern Johann Franck's erscheint, jedoch hier noch nicht als Crügers Eigentum bezeichnet ist. Diese Bezeichnung mit „J. K." erfolgt erst im Berliner G.-B. 1653. Nr. 41. S. 57 und mit „J. C." in der Praxis piet. mel. 1656. Sie heißt im Original — vgl. Langbecker, Crügers Choral-Mel. I. 1835. S. 38 —:
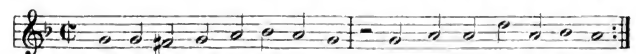


Darüber ob die Melodie vollständig original, oder ob sie nur eine Umbildung der Melodie des 77. und 86. Psalms der Reformierten — vgl. den Art. „Folget mir ruft uns das Leben" und bei Ebrard, Ausgew. Psalmen. 1852. Nr. 12. S. 34. 35 — sei, die 1545 (1543?) erstmals erscheint, sind die Meinungen geteilt: v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 533 nimmt ersteres an und ihm folgen: Layriz, Kern I. S. 81 u. Bode, Johann Crügers Ch.-Mel. in Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 71 — während Erk, Ch.-B. 1863. S. 251, dem Fischer, Kirchen-L. Lex. I. S. 268 folgt, nur eine Bearbeitung gelten, und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 83 und S. 218. 220 die Sache unentschieden läßt.
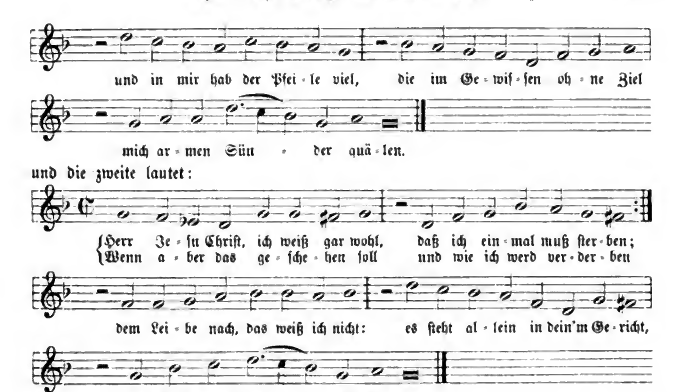
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend — Choral, als dessen älteste Quelle gewöhnlich das Cant. sacr. Goth. I. 2. Aufl. 1651. S. 530 angesehen wird, wo er unter der Überschrift „Vor der Predigt zu singen" mit einem vierstimmigen Tonsatz — vgl. bei Erk, Siona II. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeil. S. 187. Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 10 — steht und heißt:



Eine etwas ältere handschriftliche Quelle von 1643 hat neuerdings Ludwig Erk — vgl. „Wie alt die Melodie: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" —?" Euterpe 1874. S. 113. 114 — gefunden in „Geistliches Gesangbuch" 1643. 4°. geschrieben von Georg Schmidt „derzeit (Kantor) zu Redtwitz": hier steht die Melodie, nur in einer einzigen Note — 2. Note der dritten Zeile a statt h — geändert, mit einem vierstimmigen Tonsatz unter der Überschrift „Christlicher Gesang, durchs gantze Jahr breuchlich". Erk a. a. O. hält es für „möglich, daß die Melodie von dem Dichter des Liedes, Wilhelm I., Herzog von Sachsen-Weimar, geb. 1598, gest. 1662, herrührt; denn es wird uns berichtet, daß derselbe die Dichtkunst und Musik mit besonderer Vorliebe gepflegt und sich schon während seiner Studienzeit in Jena gern darin geübt haben soll. In dem von Georg Schmidt angefertigten Dichter- und Komponisten-Verzeichnis erscheint das Lied anonym." — Doch kommt die Melodie „höchst wahrscheinlich schon im Jahr 1638 zum erstenmal vor" in „Lutherisch Handbüchlein &c. Formiret und geordnet von Joa. Nidlingio." 1. Ausg. Altenburg, 1638. (4. Ausg. 1655. S. 746.) Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 109. 113. Herder, Weimar. G.-B. 1795. Rambach, Anth. V. S. XI.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. — Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl. — Diesen beiden Liedern bestimmte der Dichter derselben, Bartholomäus Ringwald, 1581 und 1586 (1582) durch die Überschrift: „Im thon, Wenn mein Stündlein vorhanden ist" diese Melodie. Und so erhielten sie denn in der Folge auch zwei Weisen, die ursprünglich mit letzterem Liede vorkommen, und zwar in einem Melodienduplum: die erste als Tenor, die zweite als Diskant eines vierstimmigen Tonsatzes zu „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" in: „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis . . ." Gorlicij Excusum typis Ambrosij Fritschij — am Ende: Gorlicii . . . Anno M. D. LXXXVII., die Vorrede unterzeichnet „Gorlicii Calend. Martij, Anno M. D. LXXXV. Georgius Rhonius Gorlicensis." Der beide Melodien enthaltende Tonsatz steht hier S. 194—199. Die erste derselben heißt bei Prätorius, Musae Sion. VII. 1609:





Auch die späteren Kantionale benennen zunächst die zweite dieser Weisen nach „Wenn mein Stündlein vorhanden ist," so z. B. Barth. Gesius, Geistl. Lieder 1601. Bl. 168a und noch Joh. Crüger, Vollk. G.-B. 1640. Nr. 222. S. 551, während sie Schein, Kantional. 1627. Nr. 227. S. 401 dem obigen Liede beigiebt. — Die erste derselben zählt das Lüneburger G.-B. 1648, das sie in einem Anhang mitteilt, noch damals zu den „etwas unbekannten Melodeyen". — Händel in dem Funeral-Anthem (Trauermusik) für die Königin Karoline. 1737 (vgl. Ausg. der Händel-Ges. Jahrg. IV. 1861. Lief. 11) hat im ersten Chor den Anfang der obigen ersten Weise als Thema benützt, und Händels Chor hat dann wieder anregend auf Mozart gewirkt, dem beim Anfangssatze seines Requiem das Anthem unverkennbar vorschwebte:



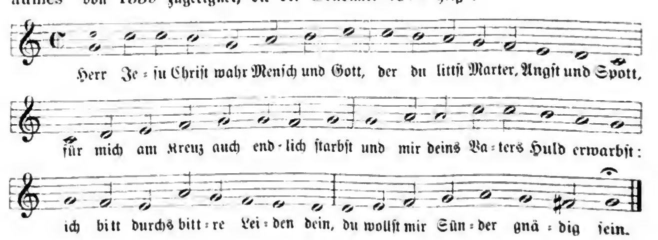
Eine **Choralkantate** über diesen Choral von Seb. Bach zum 11. Sonntag nach Trinitatis geschrieben, ist in der Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 113 gedruckt. Ihren Schluß bildet unser Choral mit der 8. Strophe des Liedes („Stärk mich mit deinem Freudengeist"); auch noch in zwei andern Kantaten: „Ich elender

[1] Stadler, Verteidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems. 1826. S. 17 hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß das Motiv des Requiem dem ersten Motiv in Händels Trauermusik entsprechend sei. Vgl. Jahn, Mozart. IV. S. 710. 711 und Notenbeil. X und XI. S. 11. 12.

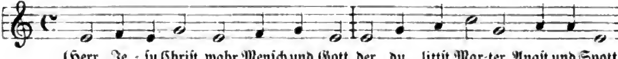
Mensch, wer wird mich erlösen" und „Thue Rechnung! Donnerwort" (vgl. die betreffenden Art.) dient derselbe als Schlußchoral.

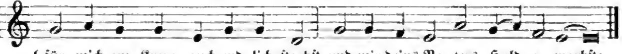
Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht, Choral — ursprünglich „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (vgl. den Art.); der veränderte Anfang „Herr Jesu Christ ꝛc." wurde bis jetzt erstmals im Königsberger G.-B. von 1650. S. 538 gefunden. Schon 1627 wird mit der Überschrift „In seiner Melodey" auf die eigene Weise verwiesen, während andere G.-BB. — wie „Christl. Gesangbüchlein" Coburg, 1621. S. 215: „im Thon: Herre Gott, du mein Vatter bist, ich schrey im Namen Jesu Christ. Oder: Christe, der du bist Tag vnd liecht ꝛc." — oder das Magdeb. G.-B. 1654: „Im Thon: Rex Christe factor" — haben.

Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott, Choral. Dieses Sterbelied Paulus Eber's („D. Paulus Eberus Filiolis suis faciebat, M. D. LVII") erschien zuerst in 8 sechszeiligen Strophen einzeln gedruckt und auf die Melodie „Vater unser im Himmelreich" — „Im thon des Vatter vnsers" verwiesen. Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 233. — „Die Unart, aus den 8 sechszeiligen Strophen 12 vierzeilige zu machen, findet sich zuerst in den Kirchengesängen der Böhmischen Brüder von 1566, danach in dem Johann Eichhorn'schen G.-B. von 1569 (Frankfurt a. d. O.), wo es sogar in der Überschrift heißt: „Im Thon des Vater vnsers, oder sonst auff vierlerley Thon, die mit vier Versen gesungen werden." Danach in den Nürnb. Christl. Hausgesengen von 1569. I. Nr XLVII und in Joh. Keuchenthals Kirchengesengen, Wittenb. 1573. Bl. 576, wo die Überschrift wie bei Joh. Eichhorn lautet." Vgl. Wackernagel, Kirchen-Lied IV. Nr. 2. — Doch heißt es auch schon in dem niederdeutschen „Enchiridion Geistliker leder vnd Psalmen", Hamborch, 1565: „Kan ok gesungen werden im tone: Vader vnse im hemmel, Christe, de du bist dach vnd licht" (vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 276), womit die Einteilung in vierzeilige Strophen ebenfalls angedeutet ist. — Für seine sechszeilige Strophenteilung hat das Lied keine eigene Melodie erhalten, dagegen hat man ihm folgende Melodie des 127. Psalms aus den „Pseaumes" von 1559 zugeeignet, die bei Goudimel 1565 heißt:
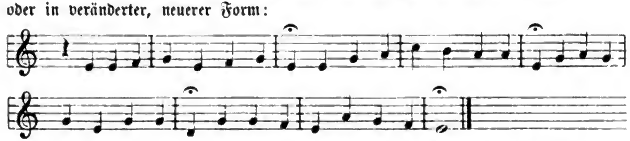


und die Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. 106 unter alleiniger Änderung des Anfangstones (c statt g) herübernimmt. — Von den „vierlerley Thon" des Eichhorn'schen G.-B., die dem Liede in seiner vierzeiligen Strophenteilung gegeben werden können, sind hier zwei Melodien aufzuführen. Die erste derselben erscheint erstmals im Weiße'schen G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. M. III.b. zu „Nu loben wir mit Innigkeit"[1]) — und heißt nach G. L. Haßler, Kirchenges. 1608. Nr. 61:
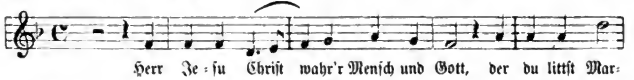




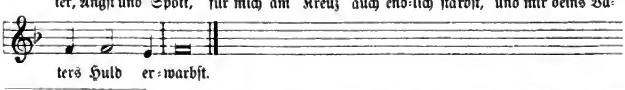
oder in veränderter, neuerer Form:



Die zweite dieser Melodien wurde nach v. Winterfeld's Vorgang, Ev. K.-G. I. Nr. 125 irrtümlich Johann Eccard zugeschrieben, bis Döring, Choralkunde 1865. S. 433 und 434, als ihre bis jetzt älteste Quelle ein „Polnisches Cantional des Seklucyan. 1559. Bl. VII. (1559 nach Dörings Annahme, nach Dr. Weiß, Evang. Gemeindebl. Königsb. 1861. Nr. 23. 24 bald nach 1561 erschienen) fand. Bei Johann Eccard, Geistliche Lieder auff den Choral. I. Tl. 1597. Nr. 12 (vgl. Ausg. von Teschner. I. S. 22) heißt diese Weise:

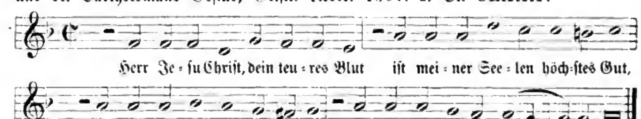






[1]) Ebendas. ist auch das Lied „Nun laßt uns den Leib begraben" (vgl. den Art.) auf diese Melodie verwiesen, und auch einige andre GBB., wie das Niederd. Magdeb. GB. 1542 und das Babst'sche GB 1545 I. Nr. 80 geben sie demselben bei.

und bei Bartholomäus Gesius, Geistl. Lieder. 1607. I. Bl. CLXXX:



Eine Kantate Bach's über den Choral ist in der Ausg. der Bach=Ges. XXVI. Nr. 127 veröffentlicht. Sie ist auf den Sonntag Estomihi geschrieben, der am Eingang der Passionszeit steht. „Deshalb läßt Bach (im Eingangschor), während Chor und Instrumente ihre Hauptaufgabe erfüllen, von einzelnen Instrumenten den Choral „Christe du Lamm Gottes" in gewissen Zwischenräumen stückweise hineinfügen und so die Passionsempfindung im Hörer aufdämmern." Vgl. Spitta, Bach II. S. 582. Zum Schlußchoral verwendet er die achte Strophe des Eber'schen Liedes „Ach Herr, vergieb all unser Schuld" als Textunterlage.

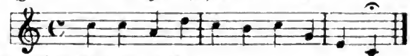
Herr, nicht schicke deine Rache. Die Weise des 77. Psalms „Zu Gott in dem Himmel droben" oder bei Ebrard, Psalmen. 1852. Nr. 12. S. 34 „Zu dem Herrn erging mein Flehen" — und des 86. Psalms „Herr, dein Ohren zu mir neige" — vgl. den Art. „Folget mir, ruft uns das Leben" und den Art. „Herr, ich habe mißgehandelt".

Herr und Ält'ster deiner Kreuzgemeine, Choral, der in Christian Gregor's Ch.=B. der Brüdergemeinde 1784. S. 149. Singart 185a zu dem obengenannten Gemeinliede Zinzendorfs erstmals gedruckt erscheint, handschriftlich aber schon seit 1735 vorhanden und in der Brüderkirche im Gebrauch war. Später verwendete man die Melodie auf des jüngeren Christ. Renatus Zinzendorf 1750 gedichtetes Passionslied: „Marter Gottes, wer kann dein vergessen", und im evangelischen Kirchengesang wird sie jetzt meist mit der für sich benützten letzten Strophe dieses Liedes „Die wir uns allhie beisammen finden" gesungen. Sie heißt:[1])

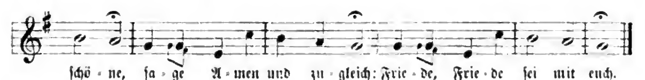




[1]) Die erste Zeile lautet im Original (Ch.=B. der Br.=Gem. 1820. S. 224):

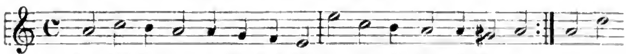


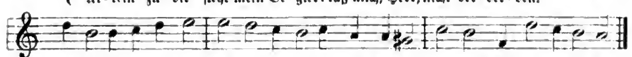
das übrige ist der jetzigen Singweise gleich.



Da die Lieder der 185. Singart des Brüder-Ch. B. alle Zinzendorf, seiner Gattin, seinem Sohne Christian Renatus oder andern Gliedern dieser engeren Vereinigung angehören, so glaubt v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. S. 279 mit Sicherheit schließen zu dürfen, daß auch die beiden Melodieformen (deren eine obige Melodie ist), die diese Singart begreift, diesem Kreise entstammen. Vgl. auch Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 61. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 298. Nr. 349. — Dagegen wäre die Melodie nach Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 487 die Ausbildung einer durch einen Handwerksburschen aus Danzig in Herrnhut beliebt gewordenen weltlichen Volksweise; letzterer Ansicht folgen Koch-Lauxmann, a. a. O. VIII. S. 59. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 48. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 165 und 225. — Eine zweite Melodie aus Karow, 460 Choralmelodien &c. 1848. Nr. 182, haben Jakob und Richter, Ch. B. I. Nr. 350.

Herr, wie du wilt, so schicks mit mir, Choral. Das Lied wird zwar jetzt, namentlich in Norddeutschland, meist nach der zweiten (Straßburger) Melodie von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (vgl. den Art.) gesungen; es hat jedoch auch eigene Melodien: zunächst die folgende ältere von Bartholomäus Helder, vor 1635 (vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 177), die im Cant. sacr. Goth. II. 1655 erscheint und noch bei Witt, Psalmodia sacra. Gotha, 1715. Nr. 696. S. 371—372, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 341 und Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 595 erhalten ist. Layriz, Kern II. S. VI hat dieselbe aus dem Jahr 1657 und giebt sie unter Nr. 214 in folgender Form:
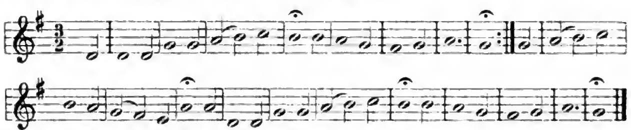




Eine zweite in Württemberg gebräuchlich gewordene Melodie stammt aus des Kantors zu Göppingen Daniel Speer „Choral-Gesang-Buch." Stuttg. 1692 und heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 116 (in etwas andrer Fassung bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 167, auch bei König, a. a. O. S. 342):





nur in dei- ner Huld, sonst wie du willt, gib mir Geduld; dein Will, der ist der be- ste.

Noch eine weitere württembergische Weise, die jedoch nicht in den Kirchengebrauch gekommen ist, bei Stözel a. a. O. Nr. 167b heißt:



Auch bei König, a. a. O. S. 341 steht noch eine Melodie.

Eine Choralkantate „Herr, wie du willt, so schicks mit mir", zum dritten Sonntag nach Epiphanias von Seb. Bach, deren ersten Satz ein eigentümlich geformter Choralchor bildet, ist veröffentlicht in der Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 73. — Kl.-A. Leipz. Peters. Sie verwendet als Schlußchoral „Helft mir Gotts Güte preisen" mit der 9. Strophe des Liedes „Von Gott will ich nicht lassen" („Das ist des Vaters Wille").

Hertel, Matthäus, ein namhafter Organist zu Züllichau in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts. Er schrieb unter dem Titel „Examen Organi pneumatici" eine sogenannte Orgelprobe.[1]) — Sein Sohn, Christian Hertel, war ein seiner Zeit ebenfalls berühmter Orgelspieler; er blühte um 1670 und war zuerst Organist zu Sorau, dann zu Luckau und endlich zu Fürstenwalde, wo er starb.

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, Choral. Der Ursprung dieser Melodie, die Winterfeld (Ev. K.-G. I. S. 419) mit Recht „zu den trefflichsten Melodien des evangelischen Kirchengesangs" zählt, da sie „das Gepräge des Innigen, Heiteren und doch Feierlichen, einer rechten Glaubens- und Liebesfreudigkeit trägt", — ist bis jetzt nicht endgültig festgestellt. Das schöne Lied Martin Schallings (geb. 21. April 1532 zu Straßburg, 1558—1568 Diakonus zu Amberg, dann Prediger zu Nürnberg, wo er am 29. Dez. 1608 starb) wurde nach Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 287 „ums Jahr 1567 gedichtet" und bis jetzt in einem Nürnberger Dreiliederdruck, den Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 367 auf das Jahr 1570 setzt, erstmals gedruckt aufgefunden; der älteste datierte Druck, aus dem man

[1]) Nach Prinz, Histor. Beschreibg. der edlen Sing- und Klingkunst. Dresden, 1690 cap. XII. § 83. S. 149 hatte „ein anderer dieses Werkchen mit Verschweigung des wahren Autoris unter seinem eigenen Namen in Druck gegeben." Der Verdacht fiel auf Werkmeister; doch rettete Prinz dessen Ehre in seinem „Phrynis Mitilinaeus oder Satyrischen Komponisten." Dresden, 1696. 4°. Vorr.; auch Werkmeister selbst verwahrte sich gegen diese Zumutung in der Vorrede zu seiner Musikalischen Temperatur. 1691.

dasselbe bis zur Stunde kennt, ist des Kantors und Organisten zu Amberg, Matthias Gastritz (vgl. den Art.) Musikwerk: „Kurtze vnd sonderliche Newe Symbola ꝛc. Nürnberg, 1571" (Zuschrift vom 14. Febr. 1571 — vgl. Winterfeld a. a. O. I. S. 419) Nr. X, wo es mit einem fünfstimmigen Tonsatz des Gastritz (den Winterfeld. I. Notenbeisp. 109 abgedruckt hat) erscheint. Die im Tenor liegende Melodie dieses Tonsatzes wurde lange als identisch mit der kirchlich gewordenen Weise angesehen und daher diese dem Matthias Gastritz als Erfinder zugeschrieben, da es ganz natürlich erschien, daß der an derselben Kirche mit dem Dichter des Liedes wirkende Kantor, dieses mit seiner Melodie versehen haben werde. Allein so wie sie uns vorliegen, haben weder die Melodie noch der Tonsatz des Gastritz mit der kirchlichen Weise etwas zu schaffen. Dagegen hat Dr. Imm. Faißt neuerdings nachzuweisen versucht, daß dieser Tonsatz doch auch der Kirchenmelodie seine Entstehung verdanke, indem der Tenor desselben in einem älteren Tonsatz dieser Melodie als Kontrapunkt verbunden gewesen, und also diese spätestens ins Jahr 1570 zu setzen sei. Derselbe Forscher hält auch die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, daß die Kirchenmelodie schon vor dem Schalling'schen Liede zu einem andern Texte vorhanden war, und ist nicht abgeneigt, eine weltliche Volksweise in ihr zu vermuten, da ihr Ton, ihr Charakter und ihre ganze Haltung der Vermutung einer Entlehnung aus weltlichem Gesange nicht entgegen sind, derselben sogar eine gewisse Stütze zu geben scheinen.[1]) Eine endgiltige Entscheidung wird freilich erst dann möglich sein, wenn jener vorausgesetzte ältere Tonsatz, auf den mannigfache Spuren deuten, wieder beigebracht sein wird. Bis dahin ist als älteste Quelle unsrer Kirchenmelodie anzusehen: das Orgeltabulatur-Buch des Bernhard Schmid (vgl. den Art.), Organisten zu Straßburg, das dieser 1577 (Zueignung: „Datum Straßburg. Den 12. Martii, Anno 77") zu Straßburg herausgab.[2]) Hier erscheint sie unter Nr. XI des „andern Buchs" als Diskantmelodie eines Orgelstücks und zwar in der Weise der damaligen Organisten „colorirt" oder diminuiert und mit dem ihr zugehörigen Tonsatz verbunden. Als Vokalstück bringt diesen trefflichen Tonsatz dann zuerst Seth Calvisius in seinen Kirchengesängen. Leipzig, 1597. Nr. CI. (4. Ausg. 1612. Nr. CIV) und nach ihm eine Reihe von Kirchentonsetzern wie Gesius, Vulpius, Haßler, Mich. Prätorius, Demantius, Jeep,[3]) die ihn „nicht durch eine eigene Harmonisie-

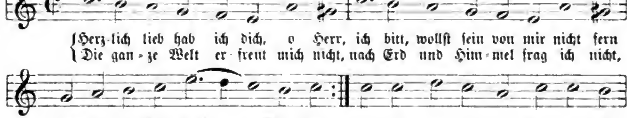
---

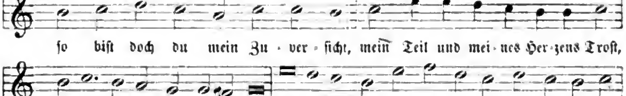
[1]) Die ganze, eingehende Untersuchung und Darlegung Dr. Imm. Faißt's vgl. man in den Monatsh. für Musikgesch. 1874. S. 26—45.

[2]) Hier fand sie, wie es scheint, zuerst Seminarinspektor Joh. Zahn in Altdorf; vgl. gegen Koch, Gesch. des K.-L. 2. Aufl. IV. S. 390 f. die Bemerkung Faißt's a. a. O. S. 26. In der beigegebenen Musikbeilage findet man das ganze Tonstück Schmid's aus seiner Tabulatur von Faißt in Noten übertragen. Vgl. auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. II. Nr. 65.

[3]) Haßler schreibt dem Tonsatz die Chiffer „B. M." bei (vgl. Tucher, Schatz II. Nr. 440. S. 426), was nach Bode's Meinung „auf Balthasar Musculus deuten könnte, der nach Gerber's Tonkünstlerlexikon im gleichen Jahr mit Seth Calvisius (1597) zu Nürnberg 40 vier-

rung der Melodie ersetzen wollten, weil sie nicht glaubten Besseres liefern zu können." Schon 4 bis 9 Jahre vor Calvisius waren jedoch zwei verschiedene Bestandteile dieses traditionell gewordenen Tonsatzes unserm Liede als Melodien beigegeben worden: der Tenor in „Geistliches Kleinod". Leipzig, bei Zacharias Beerwaldt, 1588. S. 523—524,[1]) und die Diskantmelodie im Dresdner G.-B. (bei Gimel Bergen) 1593. Nr. 164; doch dauerte es noch bis in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hinein, bis sich letztere als Kirchenmelodie endgiltig festgesetzt hatte: das Greifswalder G.-B. 1592 verweist das Lied noch auf „Es sind doch selig alle die" (vgl. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 418), David Wolders Katechismus G.-B. Hamb. 1598, das Eislebener G.-B. 1598 und das Dresdner G.-B. 1622 geben demselben die Kirchenmelodie, während Spangenberg, Geistl. Lieder und Psalmen. Erfurt, 1621 noch den Tenor als Melodie abdruckt. Bei Seth Calvisius heißt die Melodie:





in Schan-den laß mich nim-mer-mehr.
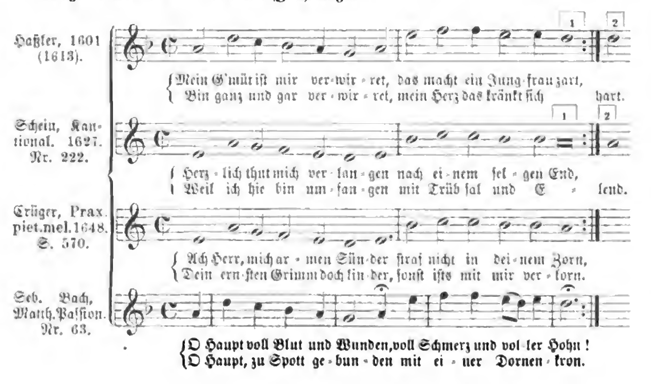
und es ist zu dieser Aufzeichnung derselben nur noch zu bemerken, daß schon das Dresdner G.-B. 1593 das gis der ersten und zweiten Zeile in g und ebenso das

stimmige geistliche Lieder herausgegeben hat." Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 130. Dagegen bemerkt Faißt, ebendas. 1874. S. 32: „die Deutung dieser Buchstaben auf Balthasar Musculus mit seinen im Jahr 1597 edierten geistlichen Liedern (Walther, Musik. Lex. 1732. S. 429) will aber für einen 1577 schon bekannten Satz nicht recht passen, und doch konnte ich keinen andern Tonsetzer mit jenen Anfangsbuchstaben ausfindig machen (wiewohl diese Buchstaben allerdings auch beide Vornamen bedeuten könnten"). Mich. Prätorius 1610 und Joh. Jeep 1629 bezeichnen den Tonsatz mit „Incerti" als von einem ihnen unbekannten Tonsetzer herrührend. Vgl. auch Tucher, Schatz II. S. 426.

[1]) Es ist dies Buch eine Sammlung von Gebeten mit einem Anhang von Liedern; Seminarlehrer Bode in Lüneburg hat dasselbe aufgefunden. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 123—130.

fis der siebenten Zeile in f verwandelt. Seb. Bach hat unsre Melodie in mehreren seiner Kirchenwerke aufs trefflichste verwendet, so als Schlußchoral der Johannispassion (vgl. den Art.) mit der dritten Strophe des Liedes „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“; dann mit demselben Text nochmals als Schluß der Michaelis-Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ — und mit der ersten Strophe des Liedes als Schlußchoral der Kantate zum 2. Pfingstfeiertag „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“.

Herzlich thut mich verlangen — Ach Herr, mich armen Sünder, Choral von Hans Leo Haßler. Die „wunderbar ergreifende, herrliche Melodie“, eine der kostbarsten Perlen im reichen Schatze evangelischer Kirchenmusik, ist von Haßler zu dem weltlichen Liede „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ erfunden worden und steht mit einem fünfstimmigen Tonsatz versehen in seinem „Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng ꝛc.“ Nürnberg, 1601. 4°. Nr. 24. S. 21. Das Verdienst, diese Melodie unter Anwendung auf das treffliche Sterbelied des Christoph Knoll (1599 gedichtet und im Görlitzer G.-B. 1611. S. 1072 enthalten, vgl. Wackernagel K.-L. I. S. 814) dem evangelischen Kirchengesang zugeführt zu haben, gebührt einem Schulgesangbuch des Gymnasiums zu Görlitz, das 1613 unter dem Titel: „Harmoniae sacrae, Vario Carminum Latinorum et Germanicorum genere, quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur, variae, preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur. Tertium editae et accessione commemorabili auctae. Gorlici Typis et sumpt. Joan. Rambae. MDCXIII. 12°.“ erschien und die Haßlersche Melodie mit ihrem Originaltonsatz S. 455 giebt. Sie heißt im Original und in drei weiteren Zeichnungen:



Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all - zeit gro - ße Klag,

Ich hab Lust ab - zu - schei - den von die - ser ar - gen Welt,

Ach Herr! wollst mir ver - ge - ben mein Sünd, und gnä - dig sein,

O Haupt, sonst schön ge - zie - ret, mit höch - ster Ehr und Zier,

thu stets seuf - zen und wei - nen, in Trau - er schier ver - zag.[1]

sehn mich nach ew - gen Freu - den: o Je - su komm nur bald!

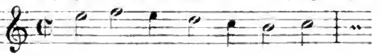
daß ich mag e - wig le - ben, ent - fliehn der Höl - len - pein.

jetzt a - ber hoch schim - pfie - ret: ge - grü - ßet seist du mir.

Bezüglich der **harmonischen Behandlung** dieser Weise: entweder jonisch, dem Haßlerschen Tonsatz folgend, oder phrygisch, wie dies seit Johann Stobäus 1634 mehrfach üblich ist, bemerkt v. Tucher, Schatz II. S. 398: „Irrig ist es, wenn man, wie es oft der Fall ist, glaubt, die Mel. mit dem Schlußaccord der Unterterz, nämlich mit dem C-dur-Accord bearbeitet und der jonischen statt der phrygischen Kadenz in E, höre auf phrygisch zu sein, oder der ganze Satz werde dadurch jonisch, oder es sei das die weniger richtige Behandlung. Es sind dies Vorstellungen, die sich noch aus der früheren Theorie von den „griechischen Tonarten"

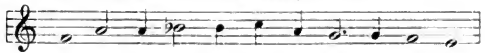
---

[1]) Lange schrieb man die Melodie dem **Demantius** zu, weil im Gothaer Cant. 1648. II. S. 455, wo sie mit dem Text „Ach Herr, mich armen Sünder" vorkommt, über ihr steht: „Auct. Mel. Christ. Demant." Allein in seinen „Threnodiae" 1620 findet sie sich nicht, weder zu dem vorgenannten Liede, das er gar nicht hat, noch zu „Herzlich thut mich verlangen", dem er unter Nr. 25 eine ganz andere Weise beigiebt, deren erste Zeile heißt:

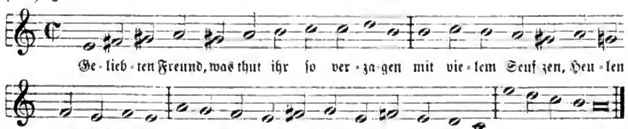


herschreiben, und wie so manches andre derselben irrig sind. Es finden sich in den Werken der größten Meister wie z. B. Palestrina, Lasso, Morales u. a. phrygische Melodien auf die nämliche Weise behandelt, ohne daß die Gesänge dadurch jonisch (quinti toni) oder hypojonisch (sexti toni) geworden wären." Unsre Melodie ist daher in der originalen Haßler'schen Zeichnung als transponiert phrygisch (was dem Jonischen in F entspricht), in der bei Schein als phrygisch anzusehen. In tiefsinniger Weise verschieden harmonisch behandelt hat unsre Melodie Seb. Bach an fünf Stellen der Matthäuspassion Nr. 21. 23. 53. 63 und 72 und in mehreren andern seiner Kirchenstücke verwendet.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, Choral. Das Passionslied Johann Heermanns erschien in dessen „Devoti Musica Cordis. Hauß- und Hertz-Musika." Breslau, 1630. S. 63, und ist dort auf die Melodie „Geliebten Freund', was thut ihr so verzagen" (von Barth. Ringwald, 1577) verwiesen. Dieses selbst aber ist bei seinem ersten Erscheinen überschrieben: „Im thon, Integer vitae scelerisque purus etc." (vgl. Wackernagel, K.-L. IV. Nr. 1346. Mützell, Geistl. Lieder des 16 Jahrh. II. Nr. 373) und erhielt erst bei Demantius, Threnodiae 1620, S. 23 eine eigene Weise, deren Anfangszeile lautet:

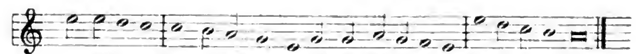


Eine weitere Melodie zu diesem Ringwald'schen Liede erschien dann bei Schein, Kantional. 1627 Nr. 261. Bl. 473 (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 112. S. 50); sie heißt:



Auf welche dieser beiden Weisen nun Johann Heermann sein Lied verwiesen, ist nicht mehr zu entscheiden; dagegen hat Johann Crüger auf der Grundlage der Schein-schen Melodie für das Heermannsche Lied eine neue Weise bearbeitet und erst diese ist mit demselben in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen. Sie erschien erstmals in Crügers „Newes vollkömliches Gesangbuch Augspurgischer Confession ꝛc." Berlin, 1640. kl. 8°. S. 86. Nr. 39 mit der Überschrift: „auff folgende Melodia Joh. Crüg.": und heißt im Original (vgl. Langbecker, Crügers Choralmelodien. I. 1835. S. 40):
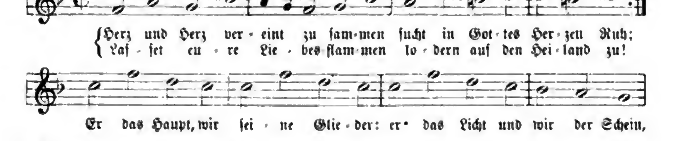




Ob nun diese Weise wirklich als Crüger'sches Original, oder nur als Umarbeitung der Schein'schen Melodie anzusehen sei, darüber gehen die Meinungen auseinander: Erk, Ch.-B. 1863. S. 99. 100 u. S. 252 läßt es unentschieden; Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 26 u. S. 220 sagt von der Schein'schen, sie sei „die Grundlage der Crüger'schen Melodie", ebenso Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 293 noch bestimmter: „Johann Crüger hat dieselbe umgearbeitet und in die jetzt übliche Form gebracht, sich daher auch als Komponisten bezeichnet." Dagegen schreiben sie Layriz, Kern I. S. 81, Jakob u. Richter, Ch. B. I. S. 72 („komponiert von Joh. Crüger") unbedingt Crüger zu, und Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 65 bemerkt ausdrücklich: „Unsre von Johann Crüger neugesetzte Weise hat beide (die von Demantius und Schein) weit überholt." — In welch herrlicher Weise Seb. Bach diesen Choral in der Matthäuspassion Nr. 3. 25 und 55, sowie im 1. und 2. Teil der Johannispassion verwendet hat, ist bekannt.

Herzog, Johann Georg, ein trefflicher Orgelspieler und Komponist für sein Instrument, ist am 6. September 1822 zu Schmölz bei Kronach im Kreise Oberfranken in Bayern geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in der Musik und im Orgelspiel von S. H. Bodenschatz (vgl. den Art.), dem Kantor und Organisten seines Geburtsortes, und bildete sich dann 1840—1842 im Seminar zu Altorf unter des dortigen Musiklehrers Herrling Leitung mit solch raschem Erfolg weiter, daß er schon 1842 als Organist an der evangelischen Hof- und Stadtkirche zu München angestellt und ihm 1849 auch das Kantorat an derselben Kirche übertragen werden konnte. 1844 beteiligte sich H. bei der Herausgabe des bekannten Choralbuches von Ortloph, und von 1850 an wirkte er als Lehrer des Orgelspiels am Konservatorium zu München, bis er im Herbst 1854 als Universitätsmusikdirektor und Organist nach Erlangen berufen wurde. Hier ist er seitdem mit Erfolg thätig, erhielt 1865 von der Universität den Doktortitel und feierte am 4. September 1879 sein 25jähriges Jubiläum als Universitätsmusikdirektor unter allseitiger, ehrender Teilnahme. — H. hat bis jetzt 56 Musikwerke veröffentlicht: dieselben bestehen in c. 30 Heften Orgelstücke verschiedener Art, in c. 10 Heften Motetten und kirchlichen Chorgesängen, und in einer Anzahl wertvoller Sammlungen von Orgelstücken und Kirchenchören. Von seinen Sammlungen seien hier verzeichnet:

1. Praktisches Hilfsbuch für Organisten. Op. 10. 8 Hefte. 4°. Mainz, Schott. — 2. Präludienbuch zu dem neuen Choralbuch für die protestantische Kirche in Bayern. 3 Tle. Op. 30. Erfurt, Körner. — 3. Das kirchliche Orgelspiel. Eine Sammlung verschiedener, meist leicht ausführbarer Orgelstücke älterer und neuerer Meister. Mit besonderer Rücksichtnahme auf die musikalischen Verhältnisse der evang.-luth. Kirche Bayerns. Op. 35. Erfurt, 1862.

4°. I. Tl. 119 S. II. Tl. 89 S. III. Tl. IX u. 69 S. — 4. Die gebräuchlichsten Choräle der evang. Kirche mit mehrfachen Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Erlangen, 1869—1882. Deichert. 7 Hefte. IV und 569 S. gr. qu. 4°. — 5. Der praktische Organist. Neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. 4 Bde. Mainz, Schott. 4°. — 6. Album für Organisten. Sammlung meist unbekannter Tonsätze älterer und neuerer Komponisten. 6 Hefte. IV u. 81 S. gr. 4°. — 7. Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Erlangen 1867. Deichert. 2. Aufl. 1871. XV u. 184 S. 4°. 3. Aufl. 1876. XV. u. 208 S. qu. 4°. — 8. Chorgesänge zum Gebrauch bei den festlichen Gottesdiensten der evang.-luth. Kirche. Erlangen, 1867. Bläsing. — 9. Geistliche Chorgesänge für S. A. T. B. 2 Hefte. Erfurt, Körner. — 10. Zehn geistl. Chorgesänge für S. A. T. u. B. mit oder ohne Orgel oder Pf. Erlangen, Deichert. — 11. Musikalischer Anhang zur bayrischen Agende. 1883. — 12. Praktisches Handbuch für Organisten. Erlangen, Enke. qu. 4°.

Herz und Herz vereint zusammen. Choral, der aus dem Ch.-B. der Brüdergemeinde 1784, Art 167b, wo er als solcher erstmals gedruckt erscheint, übrigens schon vorher im Gebrauch war, — in den evangelischen Kirchengesang gekommen ist. Er heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 168, ganz gleichlautend mit Ch.-B. der Br.-Gem. 1820. S. 202:





Die Melodie soll nach Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 612—613 (wo übrigens keinerlei näherer Nachweis beigebracht ist) „eine altfranzösische weltliche Melodie vom Jahr 1558 sein, die in einer englischen Choralsammlung geistlich verwendet worden war." In Wirklichkeit wurde dieselbe unter dem Titel „The harmonious Blacksmith" erst durch ein Klavierwerk von Händel — die 1720 erschienene „Suite de Pièces for the Harpsichord" — bekannt, wo sie (vgl. Ausgabe der deutschen Händel-Ges. Jahrg. I. 1858. Lief. 2. Nr. 5 und im Vorw. das.) als Thema zu Variationen verwendet ist. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 225 meint deshalb, sie sei möglicherweise von Händel selbst erfunden.

Heß, Joachim, ein bedeutender niederländischer Organist und fleißiger Orgelschriftsteller. Er war 1730 zu Leeuwarden geboren und schon von 1749 an Or-

ganist an der lutherischen Kirche zu Gouda; 1753 finden wir ihn als Organist zu Maaßluis und von 1755 an an der großen Orgel der Johanniskirche zu Gouda. Diese Stelle hatte er bis 1809 inne, und zog sich dann, da er der Brüdergemeinde angehörte, auf die Kolonie Zeist zurück, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte und 1811 starb. — Seine gründlich und mit viel Sachkenntnis geschriebenen Schriften über die Orgel sind:

1. Handleiding tot het leeren van het Clavicimbel of Orgel-Speel. Gouda, 1769. 4°. erschien in vier Auflagen. — 2. Luister van het Orgel. Das. 1772. 4°. 78 S. — eine Beschreibung der Orgelstimmen u. Anleitung zu deren richtigem Gebrauch. — Dazu gab er als Anhang „Korte schets van den oorsprung en voortgang der orgelen, 1810. 4°. heraus. — 3. Beschryving van't orgel in de St. Janskerk te Gouda. Das. 1774. 4°. — 4. Dispositien der merkwaardigste Kerkorgelen, welke in ons Nederland, als mede in Duitschland en elders aangetrofen werden. Gouda, 1774. 4°. 200 S. — 5. Vereischtens in eenen organist. Gouda, 1779. 4°.

Sein älterer Bruder, Hans Heinrich Heß, lebte als namhafter Orgelbauer zu Gouda. Von seinen größeren Werken in niederländischen Kirchen kennt man noch acht,[1]) die er zwischen 1760—1791 erbaut hat; außerdem verfertigte er eine große Anzahl Hausorgeln (huisorgels — Portative). Er starb 1795 zu Gouda.

Heß, ein Orgelbauer, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Ochsenhausen in Oberschwaben, vielleicht als Nachfolger Gabler's (vgl. den Art.) baute, nachdem er vorher lange in Dresden (bei Silbermann?) gearbeitet hatte. Er stellte 1777 ein gutes Werk von 36 St. zu Biberach auf und ist vielleicht auch der „Gehülfe Gablers“, der nach Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. VI, die große Orgel in Zwiefalten (jetzt in der Stiftskirche zu Stuttgart) erbaut hat.

Hesse, Adolf Friedrich, bedeutender Orgelspieler und fruchtbarer Orgelkomponist, war am 30. August 1802 zu Breslau geboren. Sein Vater, der königl. preuß. Armeetischler Friedrich Hesse, der sich aus Liebhaberei auch mit dem Orgelbau beschäftigte, war ein wohlhabender Mann, und daher wohl in der Lage, dem Sohne von früher Jugend an gründlichen Musikunterricht geben zu lassen. Der als tüchtiger Kontrapunktist bekannte Friedr. Wilh. Berner und der treffliche Organist Ernst Köhler wurden seine Lehrer, unter deren Leitung er so rasche Fortschritte machte, daß er sich schon 1818 auf einer Reise durch Sachsen und Anhalt als Orgel- und Klavierspieler öffentlich hören lassen konnte. Als am 9. Mai 1827 Berner starb, wurde Köhler erster, Hesse aber zweiter Organist an St. Elisabeth; und nun trat er auch als Komponist (Ouverture D-moll 1827, Sinfonie Es-dur 1828) in einer Weise öffentlich hervor, die geeignet war, die Aufmerksamkeit weiterer musikalischer

[1]) Diese sind bei Ed. Gregoir, Histoire de l'Orgue. Brüssel, 1865. S. 118 verzeichnet.

Kreise auf ihn zu lenken. Behufs höherer Ausbildung unternahm H. 1828—1829 eine erste Kunstreise, auf der er in verschiedenen Städten Konzerte gab, in Darmstadt mit Rinck und dessen Weise auf der Orgel sich bekannt machte und namentlich in Kassel unter Spohr's Einfluß trat. Der Weise dieses Meisters gab er sich in der Folge freilich so sehr hin, daß er zu einem ihm eigenen Stil nicht durchzudringen vermochte. 1831 wurde H. Ober-Organist an St. Bernhardin, wo soeben die schöne Orgel vollendet worden war, in die er auf eigene Kosten eine Posaune 32′ hatte einstellen lassen. In dieser Stellung wirkte er dann sein ganzes Leben hindurch als Organist und Lehrer des Orgelspiels, sowie als fruchtbarer Komponist und als Musikreferent der Breslauer Zeitung in so verdienstvoller Weise, daß er sich einen Namen weit über Deutschlands Grenzen hinaus machte. 1844 berief man ihn zur Einweihung der großen Orgel von Saint-Eustache nach Paris;[1]) und auch später ließ er sich bei mehreren Londoner Ausstellungen als Orgelspieler hören. Er starb am 5. August 1863 zu Breslau. — H. galt zu seiner Zeit, in der sich die Orgelkunst aus dem tiefen Verfall zu Ende des vorigen und dem Anfang unsres Jahrhunderts allmählich und zunächst nach Seite der Technik hin wieder zu erheben begann, mit Recht als einer der ersten Orgelspieler Deutschlands, und nahm auch mehrmals Veranlassung, der deutschen Orgelkunst im Auslande hohe Anerkennung zu erwerben;[2]) allein sein Streben nach dem Glanze und der Pracht äußerlichen Effekts, die hervortretende Richtung nach bloßer Virtuosität, ließ ihn öfters die strengen Forderungen des echten, wirklichen Orgelstils mehr als gebührend übersehen. Auch als Komponist für sein Instrument war er ein tüchtiger Meister, „in technischer Formgewandtheit vielen seiner Genossen voranstehend; kirchlicher und heiliger Ton war in einigen seiner gelungensten Sätze anklingend, sonst oft durch weltliche Virtuosität verdunkelt. Er war nicht einseitig genug, um als Orgelkomponist vollkommen Befriedigendes zu schaffen. Sein Sinn war von dem berauschenden Nektar der modernen hochromantischen Schule mehr, als einem guten Organisten fruchtet, eingenommen. Seine Finger glitten auf dem Pianoforte in Chopin'schen Stücken so leicht und fließend hin, daß man in ihm kaum einen Orgelspieler gesucht hätte.[3]) Klangeffekte interessierten ihn mehr als der kontrapunktische Satz, in dem er doch selbst Meister

---

[1]) In Paris vermochte er bei dieser Gelegenheit freilich nicht den Anklang zu finden, den man erwartet hatte. Zwar wurde er mit Ehren überhäuft, „mais l'auditoire parisien n'ayant jamais eu l'occasion d'entendre les grands ouvrages de J. S. Bach par les organistes français, alors fort ignorants, ne les goûta pas, et M. Hesse ne produisit pas l'effet qu'on attendait de son talent.“ Vgl. Fétis, Biogr. des Mus. IV. S. 322. Über seine spätere Reise nach London und Paris 1862 vgl. Euterpe 1862. S. 108—111 und 121 bis 122.

[2]) Noch heute nennt ihn der Abbé Ply, La Facture moderne etc. 1880. S. 85 „le premier organiste de l'Allemagne“.

[3]) Obwohl ihm als Klavierspieler die Neue Zeitschrift für Musik 1834. S. 287 „einen schulmeisterlichen Anschlag“ vorwarf.

genug war. Für Seb. Bach schwärmte er nicht besonders und stutzte dessen Orgelkompositionen, wenn er welche spielte, zuweilen wunderlich genug zu.[1]) Mit einem Wort: er strebte nach Richtungen neuerer Zeit, die ihm aber als Organisten nichts hätten anhaben sollen. Die Folgen davon sind in seinen Kompositionen mehr zu verspüren, als ihrer Güte dienlich, was um so mehr zu bedauern bleibt, als man in ihnen nicht selten auch ganz vortreffliche, echt orgelmäßige Züge und Partien findet. Seine Fugen und Choralvorspiele haben guten Fluß; die ungewöhnlichste Gewandtheit in allen Arten des kontrapunktischen Stiles giebt sich kund und er führt seine Motive mit einer Sicherheit der Stimmführung und einer Reichhaltigkeit der Modulation durch, die wohl fühlen läßt, wie viel er Seb. Bach zu danken hatte. Aber es ist zuweilen, als ob ein böser Dämon ihn abhielte, sich in diesem Stile mit Lust und Hingebung zu bewegen."[2])

Von den 50 Orgelwerken H.s ist neuerdings eine Gesamtausgabe erschienen, die alles Wertvollere aus denselben enthalten dürfte; sie hat den Titel: Ausgewählte Orgelkompositionen von Adolf Hesse. Neue billige Ausg. Lfg. 1—33. Leipzig (früher Breslau), Leuckart (C. Sander). Diese Ausgabe erschien auch bei Novello, Ewer & Co. in London; außerdem gab der englische Organist Dr. Stegall bei Boosey & Co. daselbst „a complete collection" der Orgelkompositionen H.s heraus. — Dann erschien noch: Hesse-Album. Auswahl der vorzüglichsten Orgelkompositionen von Adolf H. Herausgegeben von A. W. Gottschalg. I. Bd. 77 leichte und mittelschwere Orgelstücke mit beigefügter Pedalapplikatur. II. Bd. 33 größere Vor- und Nachspiele rc. Leipzig, 1884. F. E. C. Leuckart.[3]) — Die beiden von H. bearbeiteten Choralbücher sind: Schlesisches Choralbuch für Seminarien und Landkirchen, mit kurzen Zwischenspielen. 2. Aufl. Op. 25. Breslau, 1825. Weinhold. 3. Aufl. Op. 69. 1836. gr. 8°. 4. Aufl. 1848. — Rheinisch-Westfälisches Choralbuch für evang. Kirchen rc. in vierstimmiger Harmonie bearbeitet und mit Präludien und Zwischenspielen versehen. Op. 65. Elberfeld, 1840. F. W. Betzhold. gr. 8°. 204 Choräle. (Neuer Abdruck: Gütersloh, Bertelsmann).

Hesse, eine Orgelbauerfamilie zu Dachwig bei Erfurt. Als ältesten derselben angehörigen Orgelbauer führt Gerber, Neues Lex. II. S. 661 einen Hesse ohne Vornamen an, der um die Wende des 18. und 19. Jahrh. zu Dachwig baute und dessen Werken (zu Stotternheim, Mobisburg, Dachwig, in mehreren gothaischen Dörfern und in der Michaeliskirche zu Erfurt) der Kantor Weimar zu Gotha treffliche

[1]) Über Hesse's Stellung zu Bach äußert sich einmal auch Mosewius in einem Brief vom 10. Juli 1857 — vgl. Lindner, Zur Tonkunst. Berlin, 1864. S. 167 — nicht eben sehr erbaut.

[2]) Vgl. Dr. Ed. Krüger, Deutsche Musikzeitung. 1861. Nr. 40 u. 41. S. 324 und Allg. musik. Ztg. 1864. Nr. 49. S. 826—827.

[3]) Laut Pädag Jahresbericht. 37. Jahrg. 1885. S. 122 soll ein III. Band dieses Albums, die „schwierigsten Meisterwerke des schlesischen Meisters" enthaltend, in nicht ferner Zeit erscheinen.

Intonation, saubere Arbeit, gute Mechanik bei leichter Spielart und praktische innere Anordnung nachrühmte. Er starb am 26. September 1810 und hinterließ mehrere Söhne,[1] von denen einer sein wird: E. S. Hesse, der in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts arbeitete und bei dem z. B. Friedrich Gerhardt in Merseburg von 1841 an lernte. Dessen Sohn ist wohl Julius Hesse, der 1862 auf Veranlassung des Organisten Heinr. Bernh. Stade (vgl. den Art.) die Erneuerung der Orgel der Bonifacius- oder Neuen Kirche zu Arnstadt unternahm. Sie sollte ein Ehrendenkmal für Joh. Seb. Bach werden, der die alte, 1701 aufgestellte Orgel im März 1703 einweihte und dann vom 14. August 1703 bis 1. Juli 1707 als Organist spielte. H. verließ jedoch sein Werk unvollendet und ging nach Rußland. Doch wurde es von Friedrich Meißner aus Gorschleben bei Sachsenburg 1878 vollendet und enthält jetzt auf 3 Man. und Ped. 60 kl. Stn., unter welchen im Positiv auch eine „Hessiana 8′“ steht.[2])

Heulen nennt man in der Orgel das nicht gewollte Fortklingen eines Tones, dessen Taste nicht niedergedrückt ist. Dieser unangenehme Fehler, der eine Orgel entweder ganz, oder doch in einzelnen Abteilungen unbrauchbar machen kann, hat seinen Grund in dem unvollständigen, ungenauen Verschluß der Spielventile, die dann Wind durchlassen, der nichtgewollte Töne erklingen macht. Die am häufigsten vorkommenden Ursachen solch mangelhaften Verschlusses der Ventile dürften folgende sein: 1. Die Ventilfeder, die das Ventil in entsprechender Weise auf die Kanzellenöffnung zu drücken hat, ist entweder abgesprungen, oder lahm geworden; — 2. ein fremder Körper, ein Sandkorn, Staub, ein Holzstückchen u. dgl., hat sich zwischen Ventil und Kanzellenrand festgesetzt; — 3. die Belederung des Ventils ist im Laufe der Zeit schadhaft, zerrissen, los oder hart geworden und vermag deshalb einen luftdichten Verschluß nicht mehr zu bewirken; — 4. die Leitstifte, die das Ventil in der für sein genaues Funktionieren nötigen Lage erhalten sollen, sind verbogen oder abgebrochen, so daß das Ventil an einem derselben hängen bleibt, oder seine Lage verändern kann; — 5. die Trakturteile, wie Abstrakten, Verbindungsdrähte u. s. w. sind zu scharf angespannt, oder es sind einzelne derselben in Unordnung geraten und bleiben aneinander hängen; — 6. eine der älteren Koppeleinrichtungen, wie Schiebekoppel, Klötzchenkoppel, hat durch falsche Behandlung, z. B. Schiefanziehen der Schiebkoppel, Anziehen bei niedergedrückten Tasten, die Traktur in Unordnung gebracht, oder das Koppelklavier hindert durch zu scharfes Angreifen des zu koppelnden Klavieres das voll-

[1]) Dies teilt Wolfram, Anleitung zur Kenntnis rc. der Orgeln. Gotha, 1815. S. 30 mit, nennt ihn aber nicht „Hesse“, sondern immer nur „Heß“, und verwendet nicht weniger als 14 S. (S. 29—43), um die „Vorzüge der Heß'schen Orgeln“ ins gehörige Licht zu setzen.

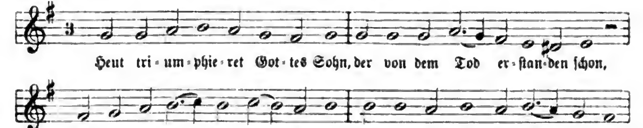
[2]) Vgl. über diese Bachorgel und ihre alte und neue Disposition: Spitta, Bach I S. 218—221. Euterpe 1862. Nr. 7. S. 117—118 und 1879. Nr. 8. S. 127—128. Urania, 1883. Nr. 2. S. 17—23.

ständige Schließen der Ventile. Manche dieser Fehler können durch den Organisten selbst leicht beseitigt werden, wie der unter 2. genannte durch Entfernung der fremden Körper, der unter 5. genannte durch Verlängerung des Angehänges mit Hülfe seiner Schrauben; größere Unordnungen in der Traktur aber, sowie die in den Punkten 1. 3. 4 genannten Ursachen des Heulens machen das nachhelfende Eingreifen des Orgelbauers nötig.

Heuschkel, Johann, ein älterer Organist, den jedoch weder Walther noch Gerber nennt. A. G. Ritter (Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 169) hat von ihm in Suhl und in Walthers handschriftlichen Sammlungen drei „gut gearbeitete" Choralvorspiele aufgefunden und schließt aus deren Fundort, daß er „jedenfalls ein Thüringer war." — Ein Nachkomme von ihm war vielleicht:

Heuschkel, Johann Peter, Hoforganist und Kammermusikus zu Hildburghausen. Er war am 4. Januar 1773 zu Harraß bei Schloß Heldrungen geboren und trat seine Stellung in Hildburghausen 1794 an. 1796 nahm Karl Maria v. Weber einige Zeit Klavierunterricht bei ihm und rühmte ihn als einen „braven, strengen und eifrigen Lehrer." 1808 bearbeitete er zu dem 1807 erschienenen „Neuen Hildburghausischen GB." (von Johann Christian Wagner, geb. 1747, gest. 1825 als Geheimrat und Vicepräsident der Landesregierung zu Hildburghausen) ein Choralbuch, für das er „recht schöne neue Melodien, wo sie nötig waren", setzte. Doch zeichnete sich dies Werk auch „unter allen ähnlichen neuen, durch sorgfältige Beibehaltung und Benutzung der guten alten Melodien aus." Vgl. Gerber, N. Lex. II. S. 663. 1826 folgte H. einer Berufung nach Wiesbaden, wo er dann noch lange als Hoforganist und Musiklehrer wirkte; 1853 starb er zu Biberich.

Heut triumphieret Gottes Sohn, Choral, den Layriz, Kern II. S. VI bei „Seth. Calvisius 1597" gefunden haben will; allein da nach Mützell, Geistl. Lieder 1855. Nr. 581. III. S. 1047 sich das Lied „in der ersten Ausgabe von Calvisius Harm. Cant. Eccles. 1597 (auch in der 2. Ausg. 1598) noch nicht findet, und erst Edit. IV. Lips. 1612. S. 609 als „ein new Osterlied" erscheint, so ist dessen Angabe, sowie die Notiz bei Koch, Gesch. des K.-L. IV. S. 204 hinfällig. Als bis jetzt älteste Quelle der Melodie gelten die G.-BB. des Barth. Gesius: „Deutsche Geistl. Lieder. 1601. Bl. 40b (1607. S. XLII); bei Prätorius, Musae Sion. VI. 1609. Nr. CXLII heißt sie:





Vgl. von Tucher, Schatz II. Nr. 195. S. 94 u. S. 375, wo neben Gesius noch das Leipziger G.-B. von 1603 (Ausg. von 1612. S. 93) als nächstälteste Quelle der Melodie angeführt ist.

Einen Tonsatz über die Melodie von Seb. Bach, dessen kirchenmusikalische Bestimmung jedoch nicht bekannt ist, giebt Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 234. S. 58, aus den Ausgaben der „Choralgesänge" von 1765. I. Nr. 70 u. 1784. I. Nr. 79.

Hientzsch, Johann Gottfried, ein vielgeschäftiger Musikpädagog, war am 25. August 1787 zu Mockrehna in Sachsen geboren und erhielt von früher Jugend an auch Unterricht in der Musik. Er besuchte 1803—1808 die Thomasschule zu Leipzig und ging dann auf die dortige Universität über, um Theologie zu studieren, benützte aber auch die reichlich sich bietende Gelegenheit zur Fortsetzung seiner musikalischen Studien. Um sich mit Pestalozzis Unterrichtsweise bekannt zu machen, ging er 1811 nach Yverdun und blieb mehrere Jahre lernend und lehrend in der Schweiz. 1815 kehrte er über München zurück, studierte dort bei Grätz und Ett, sowie 1816 bei Knecht in Biberach noch Tonsetzkunst, und wurde dann 1817 Oberlehrer am Seminar zu Neuzelle, wo er neben andern Fächern auch in Musiktheorie und Orgelspiel unterrichtete. 1822 kam er an das Seminar zu Breslau, wo er nun seine Hauptthätigkeit als Lehrer, musikalischer Schriftsteller und Komponist entfaltete, und namentlich die für musikalische Pädagogik und Kirchenmusik wertvolle Zeitschrift „Eutonia" begründete, die unter seiner Leitung in 10 Jahrgängen 1828—1837 erschien. Nachdem er noch von 1833 an das Lehrerseminar zu Potsdam, und von 1852 an das königl. Blindeninstitut zu Berlin als Direktor geleitet hatte, trat er am 1. Oktober 1854 in den Ruhestand und starb zu Berlin am 7. Juli 1856. — Von ihm sind folgende Sammlungen für kirchliche Zwecke hier zu nennen:

1. Alte und neue geistliche Lieder, Choräle und kleine Motetten von den vorzüglichen Meistern, zum Gebrauch in Kirchen, Schulen und kleinen Singvereinen rc. 2 Hfte. Frankfurt a. d. O., Hoffmann. — 2. Sammlung 3- und 4stimm. Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten rc. 4 Hfte. 4°. Breslau, Gosohorsky. — 3. Drei- und vierstimmige Kirchenlieder von verschiedenen Komponisten, zum Gebrauch in Schulen und Kirchen rc. Breslau, 1827. 4°. 34 Nrn. — 4. Neue Sammlung leichter Chöre u. Motetten von verschiedenen Komponisten, zunächst zum Gebrauch in den Kirchen rc. 4°. 22 Nrn.
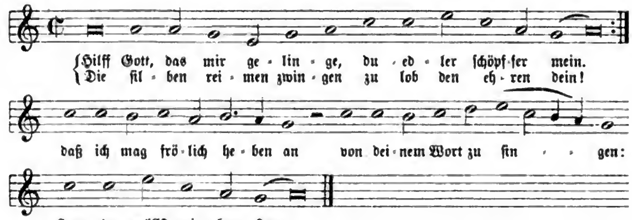
Hildebrand, eine Orgelbauerfamilie, deren Ahnherr vielleicht Philipp Hildebrand ist, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Stadtamhof bei Regensburg lebte und neben andern Orgelwerken 1664 die schöne Orgel der Kloster-

kirche zu Gars mit 22 Stn. baute, die nachmals der Orgelbauer Anton Bayr aus München erneuerte. — Wahrscheinlich ein Nachkomme von ihm ist Zacharias Hildebrand, in Sachsen geboren, und in Silbermann's Werkstätte gebildet: er gilt als dessen bester Schüler und nach ihm als der bedeutendste mitteldeutsche Orgelbauer des 18. Jahrhunderts. Er erbaute 1723 eine Orgel zu Störmthal bei Leipzig, die von Seb. Bach „für tüchtig und beständig erkannt und gerühmet" wurde und zu deren Einweihung er die Kantate „Höchst erwünschtes Freudenfest" schrieb (vgl. Spitta, Bach II. S. 194—195), setzte 1727 die kleinere Orgel der Thomaskirche zu Leipzig nochmals instand, baute 1743—1746 die Orgel zu St. Wenzel in Naumburg, die 1702 von Zach. Theussner aufgestellt worden war, gründlich um, und erwarb sich damit die volle Anerkennung der Revisoren Seb. Bach und Silbermann (vgl. Euterpe 1865. S. 43 und Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 236—237); mit Bach war er 1744 Revisor der von Scheibe 1742 bis 1744 gebauten Orgel der Johanniskirche zu Leipzig (vgl. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 251 und Spitta, Bach II. S. 114); in Bachs Todesjahr 1750 frischte er die Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig nochmals auf (vgl. Spitta a. a. O. S. 117); ferner baute er die Orgel in der Schloßkirche zu Dresden, mit 45 Stn. und 1750 die Orgel der Neustädterkirche daselbst mit 38 Stn. auf 3 Man und Ped.; er war es auch, der um 1740 das von Seb. Bach erfundene Lautenklavicymbel nach dessen Angaben ausführte (vgl. Adlung, a. a. O. II. S. 139 und Spitta a. a. O. I. S. 657). Gegen 1760 soll er gestorben sein. — Sein Sohn war: Johann Gottfried Hildebrand, der 1768 die berühmte Orgel der Michaeliskirche zu Hamburg, mit 64 kl. Stn. auf 3 Man. und Ped. vollendete, zu der Mattheson 44000 Mark beisteuerte und die damals als „ein Triumph der neueren Orgelbaukunst" galt. Vgl. Gerber, N. Lex. II. S. 672. Ihre Disposition und Beschreibung giebt Adlung, Mus. mech. org. I. S. 241.

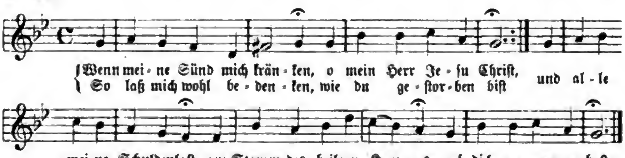
Hilf Gott, daß mir gelinge, Choral. Das Lied von Heinrich Müller von Zütphen[1]) erschien zuerst 1524 als Einzeldruck: „Ein newer Bergreye," oder „Ein newer Reye von Gottes wort zu singen," und wird von 1527 an auf den „thon, Möcht jch von hertzen singen" verwiesen.[2]) Diese Volksmelodie ist die alte, ehmals berühmte „tageweys" der Ballade vom „Grafen und der Königstochter," oder vom „Grafen bei dem Brunnen" („Eine Art von Pyramus und Thisbe." Goethe), die aus dem 15. Jahrhundert stammt. Sie erscheint mit unsrem geistlichen Liede zuerst in Val. Babsts G.-B. 1545 II. Nr. XIIII. Bogen D. S. 4—8 und heißt dort (vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 381):

[1]) Vgl. die Untersuchungen über den Verf. bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 299 u. 300.

[2]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. des K.-L. 1855 S. 100. Geffken, Die Hamb. und Niedersächs. G.-BB. des XVI. Jahrh. 1857. S. 109 f. Riederer, Abhandlung von Einführung des deutschen Kirchenges. S. 261. 266 f.



Später erhielt sie mannigfache Umbildungen,[1]) infolge deren sie nach und nach aus dem ursprünglichen Äolischen in das moderne A-moll überging. Das Lied, das in den bedeutenderen G.-BB. des 17. Jahrhunderts noch durchgängig zu finden ist, verschwindet in denen des 18. je länger je mehr und die Melodie wird auf „Wenn meine Sünd' mich kränken" übertragen; sie lautet in ihrer jetzigen Form z. B. bei Erk:
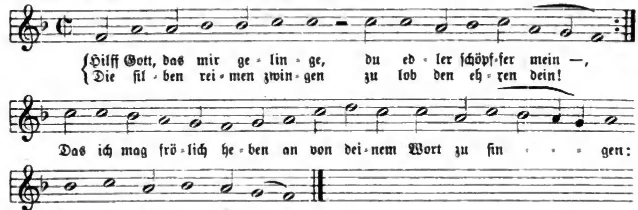


In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheint dann zu dem Liede des Bruders Heinrich (Muler, Müller) von Zütphen noch eine zweite Melodie, die in jonischer Tonart „viel singbarer, dazu schwungvoll und volkstümlich" ist und „nach Rambachs zuverlässiger Angabe" schon bei Eler, Cantica sacra. Hamb. 1588 vorkommt.[2]) Sie ist wohl ebenfalls Volksweise und nicht ursprünglich zu dem geist-
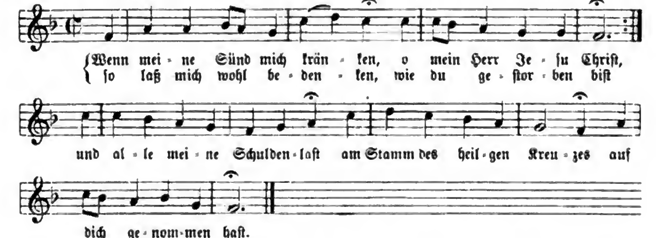
[1]) Vgl. solche von Prätorius 1607 bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch. S. 77. 78; von Herm. Schein 1627 bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 225. S. 116. Noch heute wird sie hinsichtlich ihres sechsten Melodietones verschieden notiert: während die einen, wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 147 S. 132; Lüneburger Ch.-Mel.-B. 1871. S. XII. und S. 49. Nr. 179a, sowie Anhg. S. 14. Nr. 63 u. a., das diatonische g beibehalten, verwandeln andere, wie z. B. Layriz, Kern I. Nr. 56. S. 35; Erk, Ch.-B. 1863. S. 103; Döring, Choralkunde. S. 406, dieses g in gis und damit die Weise aus einer äolischen in eine moderne A-moll-Melodie; noch andere, wie z. B. Enckhausen, Ch.-Mel.-B. Nr. 175 (vgl. Hannov. Sonntagsblatt. 1873. Nr. 19. 20. Nr. 21. S. 128) und Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 78 schieben gis als Durchgangston ein und zeichnen g⁀gis a, oder g a⁀gis a.

[2]) Vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 172, wonach die Angabe bei Döring, a. a. O. S. 82: „um 1604 bekannt, wahrscheinlich von Michael Prätorius" hinfällig wird. Auch Böhme, a. a. O. S. 81 datiert sie zu spät.

lichen Text erfunden; nach der Zeichnung des Hamburger Melodeyen-Gesangbuchs 1604 heißt sie in einem Tonsatz Scheidemanns:



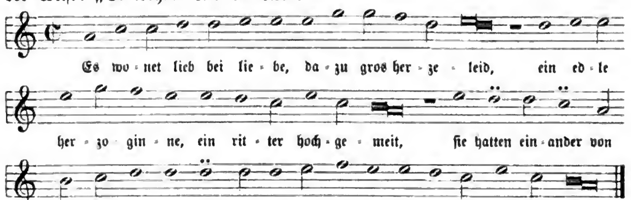
Auch sie erlitt mannigfache Veränderungen und heißt in der Form, wie sie noch jetzt im Gebrauch ist, z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 146:[1])



Über das Verhältnis dieser Durmelodie zur alten äolischen bemerkt Böhme, a. a. O. S. 81: „War vielleicht diese Durmelodie gar die des weltlichen Textes: „Könnt (Möcht) ich von herzen singen?“ Von der ältern Mollweise ist am Ende doch nicht festgestellt, daß sie wirklich die weltliche war, welche die Tonangabe meldet. Sie tritt 1545 in Noten auf zu einem geistlichen Texte, der bisher bloß die Tonangabe führte: „Möcht ich von herzen singen.“ Unbedenklich hat man aus diesem Umstande gefolgert: das wird wohl die in der Tonangabe bezeichnete weltliche Weise sein. So kann es sein, aber auch nicht; denn könnte sie nicht ebenso füglich jemand 1545 für den geistlichen Text extra komponiert haben? Ich kann mich nicht überzeugen, daß der zum Singen so wenig einladende alte Choral als weltliche Tageweise gedient haben soll. Auch wäre es zu unwahrscheinlich, wenn die beiden, an Inhalt und Strophenbau gleichen Lieder auf Pyramus und Thisbe nicht auf

[1]) Eine veränderte Zeichnung aus dem Görlitzer G.-B. 1611. S. 215 giebt Böhme, a. a. O. S. 78; weitere vgl. man bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 56, Schicht, Allg. Ch.-B. 1819. Nr. 960. III. S. 423; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 90. S. 55. 56 u. a.

gleiche Melodie (wie doch die Tonangabe verlangt) gesungen worden sein sollten. — Auffallend endlich ist die Ähnlichkeit der Durmelodie in ihrem Eingange mit der Weise: „Es wohnet Lieb bei Liebe:“



Beinahe möchte man glauben, daß hier nur eine Umarbeitung der Tageweise: „Es wonet lieb bei liebe“ vorliege, indem man diese Mollweise nach Dur versetzte und melodisch etwas umbildete.“

Hill and Sons, William, eine bedeutende Orgelbauwerkstätte in London. Das Geschäft wurde 1755 durch einen Deutschen, Johann Schnetzler (John Snetzler) gegründet; ihm folgte 1780 sein seitheriger Geschäftsführer Ohrmann, der 1790 den Engländer W. Nutt als Teilhaber aufnahm. Dieser associierte sich um 1803 mit Thomas Elliot, der als sein Partner starb, das Geschäft längere Zeit allein fortführte, bis er 1825 seinen Schwiegersohn William Hill in dasselbe aufnahm und „Elliot and Hill“ firmierte. Als Elliot 1832 starb, betrieb Hill das Geschäft allein bis 1837, wo Frederic Davison eintrat; dieser ging jedoch schon nach zwei Jahren zu John Gray in die Firma „Gray and Davison“ (vgl. den Art.) über, und Hill nahm seine Söhne als Teilhaber auf und die obige Firma an. Er starb am 18. Dezember 1870 zu London. Aus seinem Geschäfte gingen mehrere der bedeutendsten englischen Orgelwerke hervor:

Orgel der Kathedrale zu York 1834. 54 kl. Stn. 3 Man. Ped. (Man. I. u. II. 6 Oktaven, Man. III. 5 Oktaven, Ped. nur 2 Oktaven); Dispos. vgl. bei Grove, Dict. II. S. 600; — Orgel der Kathedrale zu Worcester 1842. 39 kl. Stn. Disp. vgl. bei Grove, a. a. O. S. 601. — Orgeln der Kathedralen zu Ely und Manchester; die prächtigen Konzertorgeln der Stadthäuser zu Birmingham und Melbourne (Australien) u. a.

Hille, Johann Georg, um 1740 Kantor und Schulkollege zu Glaucha vor Halle, über dessen Leben bis jetzt nichts weiteres bekannt ist. Nach Kuhnau's Zeugnis — Choralgesänge I. 1786. S. 230 — ist H. der Erfinder von drei Choralmelodien, die in den Kirchengebrauch übergegangen sind; nämlich:

Einer ist König, Immanuel sieget (vgl. den Art.)
Mein Heiland nimmt die Sünder an (vgl. den Art.)

O ihr auserwählten Kinder, ihr Jungfrauen[1]) (vgl. den Art.)
Vielleicht gehörte er auch zu den „christlichen und erfahrenen Musicis hierselbst" (zu Halle), die Melodien für das Freylinghausen'sche G.-B. geliefert haben.

Hiller, Johann Adam, der dritte Amtsnachfolger Bach's als Kantor der Thomasschule zu Leipzig, war am 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz als der Sohn eines Schulmeisters geboren. Er besuchte von 1740 an das Gymnasium zu Görlitz, wo er den ersten Musikunterricht empfing, und kam 1747, empfohlen durch seine Brauchbarkeit als Diskantist, als Alumnus auf die Kreuzschule zu Dresden; hier erhielt er durch Karl Friedrich Abel, den berühmten Gambenspieler, der damals Mitglied der Dresdner Hofkapelle war, bedeutsame musikalische Anregung und machte unter des Kantors Gottfr. Aug. Homilius' Leitung gründliche Studien in Klavierspiel und Harmonielehre. 1751 bezog er, um Jurisprudenz zu studieren, die Universität Leipzig, und trat hier namentlich mit Gellert in Verbindung, durch dessen Vermittlung er 1754—1760 Hofmeister des jungen Grafen Brühl, eines Neffen des bekannten Ministers Brühl, wurde. Nachher lebte er als Privatmann zu Leipzig, beschäftigte sich ausschließlich mit Musik und gründete 1763 das „große wöchentliche Konzert", dem er von 1775 an einen neuen Aufschwung gab und mit dem er 1782 in den neuen Konzertsaal im Gewandhause einzog. Schon 1779 hatte ihn der Senat der Universität zum Musikdirektor an der Paulinerkirche ernannt, 1784 übertrug ihm der Leipziger Rat die gleiche Stelle an der Neuen Kirche, und 1782 berief ihn der Herzog von Kurland zur Reorganisation seiner Kapelle nach Mitau. Hier verlebte er einige angenehme Jahre und kehrte dann, nachdem er unterwegs an mehreren Orten für die damaligen Verhältnisse großartig zu nennende Konzerte[2]) (namentlich Händel'sche Oratorien) gegeben hatte, nach Leipzig zurück, wo er 1789 als Doles' Nachfolger Kantor an der Thomasschule wurde. Nach zwölfjähriger Thätigkeit in diesem Amte trat er 1801 in den Ruhestand und starb zu Leipzig am 16. Juni 1804. — H. hat auf das gesamte Musikleben seiner Zeit einen bedeutenden Einfluß geübt; doch ist hier nicht der Ort, auf sein Wirken als Gesanglehrer, durch das er der Gründer einer deutschen Gesangschule wurde, als Komponist von Singspielen, „die thatsächlich der Ausgangspunkt der deutschen Oper geworden," sowie als Musikschriftsteller näher einzugehen: nur seine Thätigkeit auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik ist von uns in Betracht zu ziehen. Für diese

---

[1]) Mit Bezug auf diese dritte Melodie, die bei Layriz, Kern III. Nr. 525 sich findet, bemerkt Koch, Kirchenlied V. S. 595, sie sei „mit einiger Variation auch im Gebrauch der Brüdergemeine." Nun steht allerdings in Christ. Gregor's Ch.-B. 1784. S. 129 eine Melodie, die aber Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1080. S. 833, aus einem handschr. Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls vom J. 1742 mitteilen. Es dürfte daher die Urheberschaft H.s hier zweifelhaft sein.

[2]) So führte er z. B. am 19. Mai 1786 in der Domkirche zu Berlin Händels Messias mit 118 Sängern und 186 Instrumentalisten auf. Vgl. Spitta, Bach II. S. 136.

Seite seines Wirkens nun brachte Hiller, wie alle seine Zeitgenossen, nur eine geringe künstlerische Begabung mit; für sie hatte er sich nicht an den Kirchenwerken seines großen Vorgängers Bach, die längst vergessen waren, sondern an den Werken Graun's und Hasse's herangebildet, und übte sie ganz im Geiste seiner Zeit mit „ihrer Leerheit abstrakt reflektierender Subjektivität, ihrem Hochmut eigenen (Besser-) Wissens, Meinens und Empfindens, ihrer Flachheit gemütlosen Räsonnements und Moralisierens." Aus diesem Geiste heraus sang er seine Choräle, meist zu Gellertschen Liedern, die in ihrer süßlichen Melodik nur äußerlich anempfunden, nicht wirklich empfunden, nur gemacht, nicht aus tieferem religiösem Gefühl hervorgewachsen sind. In diesem Geiste bearbeitete er auch sein Choralbuch, in dem er, alles geschichtlichen Sinnes bar, die Choräle rein nach persönlichem Belieben harmonisch zustutzte, das aber in ganz Deutschland auf lange hinaus tonangebend wurde und dessen rationalistische Satzweise zum Teil noch jetzt nachwirkt. — Von den von H. komponierten Chorälen sind als in Mitteldeutschland noch im kirchlichen Gebrauch stehend anzuführen:
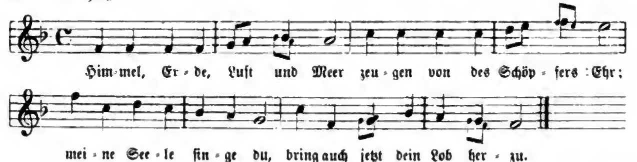
1. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen. G-moll. g a a b c d d c b b⁀a a. Zuerst in „25 neue Choralmelodien, 1792. Nr. 19. Hillers Ch.-B. 1793. Nr. 65. S. 28. Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 744. S. 332. Hentschel, Ch.-B. Nr. 24. S. 14. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 542. S. 493. — 2. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre. C-dur. g c d h c c d e f e c. 25 Ch.-M. 1792. Nr. 13. Ch.-B. 1793. Nr. 54. S. 22. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 742. S. 332. Hentschel, Ch.-B. Nr. 40. S. 25. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 610. S. 533. — 3. Dir dank ich heute für mein Leben. G-dur. g g⁀a h a a a h⁀d c h. Ch.-B. 1793. Nr. 105. S. 47. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 733. S. 329. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 622. S. 540—541. — 4. Der Wollust Reiz zu widerstreben. G-moll d d c d es d c b a. Ch.-B. 1793. Nr. 103. S. 46. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 734. S. 329. Hentschel, Ch.-B. Nr. 38. S. 23. — 5. Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret. F-dur. c a f g⁀a b a b⁀d d⁀c c. Ch.-B. Nr. 1793. Nr. 30. S. 13. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 739. S. 331. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 630. S. 545. — 6. Du klagst, o Christ, in schweren Leiden. G-moll. g a a d c c b⁀a g fis. Ch.-B. 1793. Nr. 106. S. 48. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 732. S. 328—329. Hentschel, Ch.-B. Nr. 46. S. 28. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 637. S. 549. — 7. Du klagst und fühlest die Beschwerden. A-moll. a a a gis a h c c⁀h h. Ch.-B. 1793. Nr. 31. S. 15. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 721. S. 324—325. Hentschel, Ch.-B. Nr. 47. S. 58. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 637. S. 549. — 8. Gedanke, der uns Leben giebt. C-dur. g c c h⁀a g a g⁀f e. Ch.-B. 1793. Nr. 32. S. 14. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 740. S. 331. — 9. Gott ist mein Lied. A-dur. a a h cis. Ch.-B. 1793. Nr. 64. S. 27. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 743. S. 332. Hentschel, Ch.-B. Nr. 67. S. 39. — 10. Herr, lehre mich, wenn ich der Tugend diene. D-moll.

a g f e f a d e f e d cis d. Ch.=B. 1793. Nr. 111. S. 50. 51. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 746. S. 333. Jakob u. Richter, Ch.=B. II. Nr. 769. S. 632. — 11. Ich sinke zu verwesen ein. (Einst reift die Saat 2c.) G-dur. d c a g a h c h. Ch.=B. 1793. Nr. 218. S. 105. Schicht, Ch.=B. I. Nr. 237. S. 91. Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 834. S. 675. — 12. Nie will ich dem zu schaden suchen. Phrygisch. h a h c d e d d c h. Ch.=B. 1793. Nr. 33. S. 14. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 741. S. 331. — 13. O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe. G-dur. g h a g a h c d e d c h. 25 Ch.=M. 1792. Nr. 7. Ch.=B. 1793. Nr. 34. S. 15. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 591. S. 271. Hentschel, Ch.=B. Nr. 150. S. 89. Jakob u. Richter, Ch.=B. II. Nr. 1077. S. 832. — 14. Oft klagt dein Herz, wie schwer es sei. G-moll. g d c b a b d c b a. Ch.=B. 1793. Nr. 174. S. 81. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 747. S. 333. — 15. Was ist mein Stand, mein Glück. A-dur. a e a h cis a. 25 Ch.=M. 1792. Nr. 23. Ch.=B. 1793. Nr. 108. S. 49. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 737. S. 330. Hentschel, Ch.=B. Nr. 176. S. 104. Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1213. S. 921. — 16. Was sorgst du ängstlich für dein Leben. G-moll. g c c b a g f es d. Ch.=B. 1793. Nr. 104. S. 47. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 630. S. 289. Hentschel, Ch.=B. Nr. 178. S. 106. — 17. Wenn zur Vollführung deiner Pflicht. A-moll. a a h c d c h a h. 25 Ch.=M. 1792. Nr. 8. Ch.=B. 1793. Nr. 181. S. 84—85. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 748. S. 334. Jakob u. Richter, Ch.=B. II. Nr. 1239. S. 937. — 18. Wer bin ich von Natur, wenn ich mein Innres prüfe. F-dur. c a c g a b d c c c b b a a 25 Ch.=M. 1792. Nr. 9. Ch.=B. 1793. Nr. 109. S. 49. Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1242. S. 939. — 19. Wer Gottes Wege geht. B-dur. b b c d d c. Ch.=B. 1793. Nr. 107. S. 48. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 736. S. 330. Hentschel, Ch.=B. Nr. 185. S. 189. Jakob u. Richter, Ch.=B. II. Nr. 1244. S. 940. — 20. An dir allein, an dir hab ich gesündigt. E-moll. h c h a g h a fis g g g fis fis. 25 Ch.=M. 1792. Nr. 16. Ch.B. 1793. Nr. 29. S. 12. Schicht, Ch.=B. II. Nr. 738. S. 331. Jakob u. Richter, Ch.=B. II. Nr. 1296. S. 977.

Von seinen weiteren Werken sind zu verzeichnen: „Choralmelodien zu Herrn Prof. Gellerts geistl. Oden und Liedern, welche nicht nach bekannten Kirchenmelodien können gesungen werden.“ Leipz. 1761. 22 Nrn. 2. Aufl.: „25 neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert.“ Leipz. 1792. kl. qu. 4°. — Geistliche Lieder einer vornehmen Churländischen Dame (Elise v. d. Recke) mit Melodien. Leipzig, 1780. qu. Fol. 17 Gesänge. 2. Aufl. „Elisens geistliche Lieder.“ Leipzig, 1783. — Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur von verschiedenen Komponisten, zum Gebrauche der Schulen und andrer Gesangsliebhaber gesammelt und herausgegeben. Leipzig, Dyk. 4°. I. Tl. 1776. II. und 48 S. II. Tl. 1777. 48 S. III. Tl. 1779. 46 S. IV. Tl. 1780. 46 S. V. Tl. 1784. 44 S. VI. Tl. IV u. 42 S. Darin 15 Stücke von Hiller. — Religiöse Oden und Lieder der besten deutschen Dichter und Dichterinnen mit Melodien zum Singen beim Klavier. Leipzig u. Hamburg, 1790.

qu. Fol. 52 geistl. Lieder. — Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauche, in vier Stimmen gesetzt; zur Bequemlichkeit der Orgel- und Klavierspieler auf zwo Linien zusammengezogen; mit Bezifferung des Generalbasses. Leipzig, 1793. Verl. des Autors. kl. qu. Fol. 224 S. mit 244 Chorälen. — Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen, zur Beförderung des Choralstudiums. Leipzig, 1794. qu. Fol. 36 S. — enthält in acht Kap. Theoretisches, und „Elf nachgebrachte vierst. Melodien." — Anhang zum allgemeinen Choralmelodienbuch; enthaltend X deutsche Hymnen zu den Festtagen und XIV neue Choralmelodien in Bezug auf die neuen Gesangbücher, für Freunde des Choralgesangs. Leipzig, 1797. qu. Fol. 27 S. — Beyträge zu wahrer Kirchenmusik. Zweyte vermehrte Aufl. Leipzig, 1791. 8°.

Himmel, Erde, Luft und Meer, Choral, dessen jetzt gebräuchliche Melodie, nachdem die von Joachim Neander selbst erfundene und seinem Liede im 4. Druck der „Bundeslieder". Frankfurt, 1689. S. 98 beigegebene Weise keinen Anklang gefunden, Georg Christoph Strattner erfunden und der 5. Ausgabe der „Bundeslieder" 1691 (7. Ausg. 1700. Nr. 42. S. 136—137) einverleibt hat. Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222. 223. Sie ging in das Freylinghausen'sche G.-B. 1704. Nr. 203 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 448. S. 289; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 155; Knecht, Ch.-B. 1799. S. 261. Nr. CCXLVIII. u. s. w.) über und heißt:



Eine zweite Melodie, die zu des Angelus Silesius Lied: „Jesu komm doch selbst zu mir" verwendet erscheint, ist herrnhutischen Ursprungs und heißt bei Christ. Gregor. Ch.-B. der evang. Brüdergem. 1784. S. 6. Art 11:[1])



[1]) Und nochmals zu „Stilles Lamm und Friedefürst" das. Art. 311. S. 211; in dieser Zeichnung hat die Melodie nahe Verwandtschaft mit der Weise, die Reimann, Sammlg. alter und neuer Mel. 1747. Nr. 212 giebt, und könnte diese aus der Brüdermelodie herausgebildet sein, nicht aber umgekehrt, wie Koch, K.-L. VI. S. 485 meint.

Noch eine dritte Melodie von Friedrich Silcher brachte das Württ. Ch.-B. 1828. S. 76. Nr. 215, doch hat dieselbe keinen Eingang gefunden.

Hinter- als Beiwort zur Bezeichnung der Lage bestimmter Teile des Orgelmechanismus im Verhältnis zu andern ähnlichen Teilen, die jenen als Vorderteile entsprechen, findet in der Sprache der Orgelbauer mannigfache Anwendung. Bei denjenigen Teilen der Orgelmechanik, die einen zweiarmigen Hebel darstellen, nennt man denjenigen Arm, der vom Spielenden aus hinter dem Stützpunkte liegt, den Hinterarm, wie bei den Balgclaves, den Tasten der Klaviaturen, den Wellen. — Die am Hinterteile oder Schwanzende der Blasbälge befindlichen kürzeren Falten nennt man gegenüber den Seitenfalten Hinterfalten, Hinterbalgfalten, und die Spähne, durch welche sie gebildet werden, Hinterspähne oder Hinterbalgfaltenspähne; dabei wird dann noch der untere derselben als Hinterunterspahn vom oberen, dem Hinteroberspahn, unterschieden. In der im vorigen Jahrhundert berühmten großen Orgel der Petri- und Paulikirche zu Görlitz werden in der bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 233 mitgeteilten Disposition Hinteroberbaß und Hinterunterbaß als zwei gesonderte Abteilungen im Pedal dieses Werkes unterschieden. Die erstere Benennung bezeichnet die hinter der Manuallade des Oberwerkes, die letztere die hinter der Manuallade des Unterwerks gelegenen Pedalwindladen und die auf ihnen stehenden Pedalstimmen.

Hintersatz, vgl. den Art. „Nasat, Nasard“.

Hintze,[1]) Jakob, ein dem Kreise der Berliner geistlichen Sänger angehöriger Tonsetzer der evangelischen Kirche. Er war am 4. September 1622 zu Bernau in der Mark geboren und später als Stadtzinkenist, oder wie er selbst sagt und wie eine Urkunde vom 31. Mai 1695 ihn noch erwähnt, als „Musicus instrumentalis bey der Churfürstlich-Brandenb. Residenz und Veste Berlin“ angestellt.[2]) Nach dem 1662 erfolgten Tode Johann Crügers übertrug der Buchdrucker Christoph Runge Hintze, der sich den Namen eines tüchtigen Kontrapunktisten erworben hatte, die musikalische Redaktion der Praxis pietatis melica, und er besorgte nun zunächst für Runge die sämtlichen Ausgaben dieses G.-B.s von 1666 (12. Ausg.) bis 1681, dann für den Buchhändler David Saalfeld und dessen Witwe die Ausgaben bis zum Jahr 1698 (28. Aufl.). Dadurch hat er sich bedeutende Verdienste um dieses verbreitetste und beliebteste evangelische Kirchengesangbuch der damaligen Zeit erworben. Der 12. Ausgabe von 1666 fügte Hintze zuerst auch einen Anhang eigener Melodien bei unter dem besonderen Titel:

[1]) Schilling, Musik. Lex. III. S. 592 schreibt den Namen fälschlich „Hinze“.

[2]) Also nicht „churf. brandenburgischer Hofmusikus“ wie Fétis, Biogr. IV. S. 337. Bernsdorf, Lex. II. S. 416 und Paul, Handlex. I. 1873. S. 449 meinen. Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 97. 99. 107.

„Fünfundsechzig geistreiche Epistolische Lieder auf alle Sonn- und fürnehmsten Festtage durchs gantze Jahr." 4⁰. 76 S. mit 65 Liedern nebst Melodien in Diskant und Baß,

und schon in der nächsten Ausgabe von 1667, einem sonst völlig gleichen Abdruck der vorhergehenden, erscheint dieser Anhang ohne besonderen Titel, mit den fortlaufenden Seitenzahlen 887—960 und Liedernummern 642—710, auch im Register ganz den andern Liedern eingereiht. 1695 veranstaltete er eine besondere Ausgabe dieses Anhangs, indem er den nach Melodie und Harmonie unverändert belassenen Weisen eine Instrumentalbegleitung beigab; dieselbe erschien unter dem Titel:

„Martin Opitzens . . . Epistolische Lieder mit 1, 2, 3 und 4 Vokalstimmen und zwei oder mehr Instrumenten nach Belieben, samt dem Generalbaß. Auf mancherlei Art sowohl in den Kirchen, als in den Privathäusern zu musizieren, als auch von denen musicis instrumentalibus zum Abblasen zu gebrauchen. Mit einer Zugabe von drei Konzerten komponiert und Gott zu Ehren ans Licht gegeben von Jakob Hintze, musico instrumentali der Stadt Berlin. Dresden und Leipzig, 1695.[1])

In der 24. Ausgabe der Praxis pietatis melica 1690 erschienen dann noch weitere 17 Melodien und Tonsätze Hintze's zu den Evangelienliedern Johann Heermann's, die zusammen mit den genannten Epistolischen Liedern den besondern sechsten Teil, Nr. 1073—1194, dieser Ausgabe bilden. Zwar sind dieselben alle am Schlusse der Tenor- und Baßstimme mit seiner Namenschiffer „J. H." bezeichnet, allein da auch andre Choräle älteren und bekannten Ursprungs[2]) dieselbe Bezeichnung tragen, so bleibt bis auf weiteres noch zweifelhaft, welche derselben von ihm erfunden und welche bloß von ihm harmonisiert sind. Zwei dieser Weisen:

Gieb dich zufrieden und sei stille. Nr. 780. S. 1060 (vgl. den Art.).
Alle Menschen müssen sterben. Nr. 1016. S 1355 (vgl. den Art.).

sind in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen und haben sich bis heute in demselben erhalten. Hintze starb in dem hohen Alter von fast 80 Jahren am 5. Mai 1702 zu Berlin.[3])

Hitzler, Mag. Daniel, ein württembergischer Theologe und Musikschriftsteller, der in einer „Musica nova" eine von ihm erfundene Bebisation (anstatt der gebräuchlichen Solmisation) bekannt machte. Er war 1576 zu Heidenheim im Württem-

[1]) Es stellt dieses Werk ein ähnliches Chor-Musikbuch dar, wie es Johann Crüger (vgl. den Art.) für seine Gemeinde-G.-BB. jeweilen ebenfalls bearbeitete. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. X ff.

[2]) Wie z. B. S. 1359 eine Melodie aus Melchior Vulpius, oder S. 1388 eine solche von Heinrich Albert.

[3]) Die Angabe, daß er „gegen Ende des 17. Jahrh." gestorben sei, die man bei Schilling III. S. 592. Fétis IV. S. 337. Bernsdorf II: S. 416. Paul I. S. 449 findet, ist daher falsch. Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 183 f.; Speners Leichenpredigten. XII. Tl. S. 218 ff.

bergischen geboren, und wurde, nachdem er an verschiedenen Orten als Prediger gewirkt hatte, Pastor und Schulinspektor der evangelischen Gemeinde zu Linz, dann Superintendent zu Kirchheim u. T. und endlich Generalsuperintendent (Prälat) in Stuttgart. Als 1634 der württembergische Hof und die Regierung infolge der Schlacht bei Nördlingen gezwungen waren, nach Straßburg zu fliehen, kam er mit dahin und starb dann in dieser Stadt am 4. September 1635. — Er gab heraus:

Musikalisch figurierte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistlichen Lieder. Straßburg, 1634. 12°, eine Sammlung vierstimmiger Choralsätze, die der Organist Johann Ulrich Steigleder (vgl. den Art.) zu Stuttgart angelegt hatte. Sie enthält Tonsätze von H. Leo Hasler, Joh. Brassicanus, Kantor in Linz, Steigleder u. a. und ist in der Weise der Goudimel'schen Psalmen in für sich stehenden Stimmen jedoch ohne Text gedruckt, da das dazugehörige G.-B. schon 1624 erschienen war. Vgl. Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 1758. S. 179—180 und S. 669.

Höchster Formierer der löblichsten Dinge, Choral. Das Lied von Knorr v. Rosenroth erschien in dessen „Neuem Helikon von neun Musen." Nürnb. 1684. S. 149. Nr. LVIII mit einer vom Dichter selbst erfundenen Melodie, die zwar in das Darmst. G.-B. 1698 und in Freylingh. G.-B. 1704. Nr. 483 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 1189. S. 800 f.), aber nicht in den allgemeineren Kirchengebrauch überging; statt ihrer wurde dem Liede die Melodie „Liebster (Schönster) Immanuel, Herzog der Frommen" (vgl. den Art.) zugeeignet.

Höchst erwünschtes Freudenfest — Kantate von Seb. Bach zur Einweihung der von Zacharias Hildebrand erbauten neuen Orgel zu Störmthal bei Leipzig am 2. November 1723. Vgl. Spitta, Bach II. S. 194—197. In derselben sind zwei Choräle verwendet: „Freu dich sehr, o meine Seele" mit Strophe 6 und 7 („Heilger Geist ins Himmels Throne" und „Deine Hülfe zu mir sende") des Liedes „Treuer Gott, ich muß dir klagen" von Johann Heermann — und „Nun laßt uns Gott den Herren" mit Strophe 9 und 10 („Sprich ja zu meinen Thaten" und „Mit Segen mich beschütte") von „Wach auf mein Herz und singe". Später bestimmte Bach dies Werk in mehrfach veränderter Gestalt für das Trinitatisfest.

Hoffmann, Johann Gottlob, geboren am 26. März 1758 zu Alt-Kemnitz bei Hirschberg, war seit 1802 Kantor an der Friedenskirche und erster Schulkollege am Lyceum zu Jauer, wo er am 11. Juni 1823 gestorben ist. Er legte 1802 ein handschriftliches Choralbuch für seine Kirche an, das er bis an seinen Tod fortführte, und in das er auch verschiedene von ihm komponierte Choräle aufnahm. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 649. 689. 861. 1026 teilen vier derselben mit, die demnach daselbst in Kirchengebrauch gekommen sind. — Auch von seinem Amtsnachfolger, Karl Wilhelm Julius Hacke, gest. am 21. Oktober 1863, sind a. a. O. Nr. 1140. 1177. 1234 drei Choräle aus dem genannten handschriftlichen Ch.-B. veröffentlicht.

Hohlflöte,[1]) eine sehr brauchbare und darum auch viel gebrauchte Labialstimme der Orgel, die in Dispositionen jeder Größe gewöhnlich im Manual, aber auch im Pedal gesetzt wird. Mit ihrem vollen, weichen, aber etwas hohlen Ton giebt sie z. B. für die Gambenstimmen eine wertvolle Grundlage und Füllung, läßt jedoch, wenn ihr von einem geschickten Intonator ein hornartiger Toncharakter gegeben wird, auch die Verwendung als Solostimme sehr gut zu. Ihre gewöhnliche Tongröße ist gegenwärtig 8′ und 4′, seltener findet man sie mit 16′, und in älteren Orgelwerken auch mit 2′ und selbst mit 1′;[2]) außerdem wird sie als Quinte 5⅓′, 2⅔′ und 1⅓′ unter dem Namen Hohlquinte gesetzt, und im Pedal steht sie zuweilen unter der speciellen Bezeichnung Hohlflötenbaß.[3]) Ihren Toncharakter erhält sie durch weite Mensur — etwas weiter als das Normalprincipal eines Werkes[4]) —, breite Labien und ziemlich hohen Aufschnitt. Die hölzernen Pfeifenkörper haben rechteckigen Querschnitt[5]) und es wird das breite Labium auf einer der Breitseiten, die in den höheren Oktaven von Birnbaumholz sind, öfters von innen ausgestochen; die untere Oktave ist meist gedeckt, oder in ein Gedackt übergeführt. — Neuere Abarten der Hohlflöte sind: die Clarabella (vgl. den Art.) der englischen Orgelbauer, und die Jubalflöte (Jubal) einiger deutschen, die jedoch Zinnkörper und daher schärferen Ton hat.

---

[1]) In älteren Orgeln auch Hohlflaut, Hohlpfeife (auch Walcker: Mühlhausen, Boston, hat noch Hohlpfeife 4′) Thunflöte genannt. Biermann, Organogr. hild. 1738. S. 5 sagt Hohlflöte 8′ heiße auch Thunbaß und Subbaß; Prätorius, Synt. mus. II. S. 132 berichtet, sie sei sonst auch Koppel, Subbaß und Thunbaß genannt worden, „darumb, daß sie weit und tönend gellungen, und den Werken eine besondere brausende Art in der Tiefe gegeben hat." Neuerdings heißt sie da und dort auch Tibia (vgl. Christ, Einrichtung der Kirchenorgel. 1882. S. 24). Walcker, Paulskirche, Frankfurt, hat im HM. „Tibia major 16′".

[2]) Prätorius, a. a. O. II. S. 131 ff. S. 168 unterscheidet: Großhohlflöt 8′, Hohlflöt 4, und Kleinhohlflöt 2′. Nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 106 hieß Hohlflöte 1′ auch „Suiflöt" oder „Sivflöt", „so etliche unter die Principalstimmen rechnen." Auch die „Waldflöt" zählt Prätorius unter die Hohlflöten, und Adlung, a. a. O. S. 165 meint: „und wird auch wohl zwischen der Hohl- und Waldflöte wenig oder gar kein Unterschied sein."

[3]) Hohlflöte 2′ und 1′ im Pedal, z. B. bei Scheibe, Paulinerorgel, Leipzig, 1715, bei Gabler, Weingarten 1750 u. a. — Reubke in der neuen Domorgel zu Magdeburg setzt z. B. Hohlflöte 4′ im HM., Hohlflöte 16′ und 8′ im II. Man. und Hohlflöte 4′ im II. Pedal (bei 88 kl. Stn.).

[4]) Prätorius, a. a. O. S. 131 sagt in Bezug auf die Mensur der H.: „ist ein offen Stimmwerck, welches viel weiterer, doch etwas kürzerer Mensur, als die Principale, und gleichaus weite Corpora hat. Und an jhrer weitten bald Gedacter Mensur seynd, ohne daß sie engere Labia haben. Und dieweil sie offen und so weit sind, so klingen sie auch so hohl; daher jhnen dann der Name Hohlfloit gegeben worden."

[5]) Fr. Schulze und Söhne haben in der großen Orgel der Georgskirche zu Doncaster in England (94 kl. Stn. 5 Man. und Ped.), die sie 1857—1862 erbauten, eine Hohlflöte 8, mit dreiseitigen Pfeifenkörpern gesetzt. Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ etc. 1877. II. S. 138. S. 547—548.

Hohmann, Christian Heinrich, war am 7. März 1811 zu Niederwerra, einem Dorfe bei Schweinfurt, geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik daselbst, sowie von dem Organisten Stepf in Schweinfurt. Frühe erlangte er eine nicht unbedeutende Fertigkeit im Klavier-, Orgel- und Violinspiel, wie er auch alle Holz- und Blechblasinstrumente erlernte, und sich außerdem fleißig mit theoretischen Studien in der Musik beschäftigte. Von 1825 an besuchte er die höhere Bürgerschule zu Schweinfurt, wo er sich für den Lehrerberuf vorbereitete und bereits fleißig Klavier- und Generalbaßunterricht gab. 1830—1832 absolvierte er das Lehrerseminar zu Altdorf, und war dann von 1833—1843 als Lehrer an der Seminarschule, sowie in mehreren Zweigen des Musikunterrichts am Seminar daselbst thätig. 1843 wurde er als Lehrer der Musik an das neuerrichtete Seminar zu Schwabach berufen, wo er mit bestem Erfolg wirkte und namentlich seine trefflichen in verschiedenen Auflagen erschienenen Musikunterrichts-Werke (Lehrgang für den Gesang-Unterricht; Violinschule; Klavierschule; Orgelschule; Lehrbuch der musik. Komp. 2 Bde. 1856—1857) schrieb, die ein ganz bedeutendes Lehrtalent dokumentieren. Doch entriß ihn der Tod schon am 12. Mai 1861, erst 50 Jahre alt, seiner reichen Thätigkeit. — Von seinen Werken sind hier aufzuführen:

1. Praktische Orgelschule. 2 Kurse. — 2. 72 Choräle für vierstimmigen Männergesang mit Berücksichtigung der im 16. und 17. Jahrh. üblichen Lesarten. 3 Auflagen. — 3. Zwischenspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen. — 4. Eine Anzahl einzelner Orgelstücke.[1])

Homilius, Gottfried August, der einst hochangesehene Musikdirektor der drei evangelischen Hauptkirchen und Kantor der Kreuzschule zu Dresden, war am 2. Februar 1714[2]) zu Rosenthal bei Königstein an der sächsisch-böhmischen Grenze geboren. Sein Vater war der dortige Pastor Gottfried Abraham Homilius, der aber schon im Sommer desselben Jahres 1714 auf die Pfarrei Porschendorf übersiedelte. Über des Sohnes Jugendleben, über seine Schul- und elementaren Musikstudien ist nichts Sicheres mehr bekannt; dagegen wissen wir, daß er später zu Leipzig als Schüler in der Musik zu Seb. Bachs Füßen gesessen, und es liegt daher die Vermutung nahe, er werde dort auch die Thomasschule und die Universität besucht haben. Nach Beendigung seiner Studien erhielt er 1742 die Stelle des Organisten an der Frauenkirche zu Dresden und wurde damit der würdige Kollege Wilhelm Friedemann Bachs, der 1733—1747 als Organist an der Sophienkirche daselbst

[1]) Über die andern seiner Werke vgl. man z. B. Päd. Jahresber. 1856. S. 614—615. Süddeutsche Musikzeitung. 1852. Nr. 22. — Auch die in viele Schulliedersammlungen übergegangene Melodie „Laue Lüfte fühl ich weben“ ist von ihm und steht in seinem Gesangskursus S. 91. Nr. 98. Über sein Leben finden sich Mitteilungen Euterpe 1861. S. 136—139. 1862. S. 37—42. Allg. Schulzeitg. 1860. S. 494.

[2]) Nicht „1712“, wie Spitta, Bach II. S. 725 hat, während er Allg. deutsche Biogr. XIII. S. 53 das richtige Datum giebt. Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 665.

wirkte. H. erwarb sich durch sein Spiel auf der schönen, 1736 von Gottfried Silbermann erbauten Orgel[1]) der Frauenkirche bald den Ruf „eines der größten und würdigsten Organisten“ seiner Zeit; gleichwohl aber scheint seine Anfangsstelle zu wünschen übrig gelassen zu haben, da er sich 1753 um den erledigten Organistendienst zu Zittau bewarb, für den ihm jedoch Johann Trier (vgl. den Art.) vorgezogen wurde. Dagegen rückte er dann in Dresden unter dem 10. Juni 1755 zum Kantor und Quintus an der Kreuzschule und Direktor der Kirchenmusik an den drei evangelischen Hauptkirchen[2]) vor, und in dieser Stellung floß von da ab sein äußeres Leben „höchst bürgerlich, einfach, anspruchslos, rechtlich, nur der sorglichsten Pflichterfüllung gewidmet, ohne alle Ruhmsucht“ dahin, wenn ihm auch mehrfache schmerzliche Familienereignisse nicht erspart blieben.[3]) Als trefflicher Lehrer bildete er Schüler wie Joh. Adam Hiller, Weinlich u. a.; als Komponist widmete er seine Thätigkeit fast ausschließlich der evangelischen Kirchenmusik, und es werden namentlich die Festmusiken, die er 1755 zur Erinnerungsfeier an den Augsburger Religionsfrieden, und 1763 zum Friedensfest auf das Ende des siebenjährigen Krieges schrieb, „als Glanzpunkte dieser seiner kompositorischen Thätigkeit“ hervorgehoben. Als Orgelspieler endlich „zeigte er (wie Gerber a. a. O. berichtet) noch 1776 vor Joh. Friedr. Reichardt seinen Reichtum an Gedanken, seine große Kenntnis der Harmonie, seine außerordentliche Fertigkeit und seine Registrierkunst.“ Im Dezember des J. 1784 erlitt H. einen Schlaganfall und es mußte ihm sein Schüler Weinlich substituiert werden, der dann auch, als sein Meister am 2. Juni 1785[4]) starb, dessen Nachfolger wurde. — Wenn die Zeitgenossen H. als den größten protestantisch-kirchlichen Tonsetzer seiner Zeit rühmten,[5]) so hatten sie von ihrem Standpunkt aus nicht unrecht: denn er hat in der kirchlichen Vokalmusik wirklich das Bedeutendste geleistet, was der Rationalismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt noch zu leisten vermochte, und es war nicht seine Schuld, daß der Geist der Zeit, welcher er an-

[1]) Sie hatte 43 Fl. Stn. und wurde besonders bemerkt, weil sie, entgegen dem damaligen Brauch, im Kammerton, statt im Chorton stand. Ihre Disposition aus den „Breslauer Nachrichten von Orgeln.“ S. 27 vgl. man bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 235.

[2]) Nämlich der Frauen-, Sophien- und Kreuzkirche, von denen jedoch die letztere für H. vom 19. Juni 1760 an, da sie bei der Belagerung Dresdens zerstört und zu seinen Lebzeiten nicht wieder aufgebaut wurde, nicht mehr in Betracht kam. Vgl. Spitta, a. a. O. S. 54.

[3]) Vgl. G. W. Fink bei Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst III. S. 622. Nach Spitta, a. a. O. war er zweimal verheiratet; drei seiner Söhne, welche Theologie studiert hatten, starben ihm innerhalb 6 Jahren.

[4]) Dies Datum nach Spitta, a. a. O., während alle Lexika nach Gerbers Vorgang „1. Juni 1785“ haben. Vgl. Schilling, a. a. O. S. 623; Fétis IV. S. 364; Mendel V. S. 282; Riemann, Musik. Lex. 1884. S. 402. Becker, Choralsammlgn 1845. S. 206; Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1871. S. 113 u. a.

[5]) Vgl. Forkel, Bachs Leben. 1801. S. 42 und Gerber, a. a. O., der sich bis zu dem Ausspruch versteigt: „Verehren möchte ich ihn manchmal wie einen Heiligen, wenn ich so von seinen Werken zu seinem Bildnis komme.“

gehörte, das Hervorbringen wahrer und echter Kirchenmusikwerke eben so unmöglich machte, wie das Dichten wirklicher Kirchenlieder. Sein unstreitig reiches Talent hatte Homilius allerdings in Seb. Bachs Schule gebildet und sich in derselben eine treffliche Technik angeeignet, aber vom Geiste seines großen Meisters ist wenig mehr bei ihm zu spüren. Er trat vielmehr in Dresden unter den übermächtigen Einfluß der Weise Hasse's und Graun's [1]) und ließ auch die „Werke der Italiener aus der Periode Lotti's und Leo's, die ihm in der italianisierten Musikrichtung des Dresdner Hofes entgegentraten," auf sich wirken. Diese künstlerischen Einflüsse aber waren für einen evangelischen Kirchenkomponisten wenig förderlich: sie konnten seinen Stil nicht heben, sondern nur herabdrücken. Und der rationalistische Geist der Zeit, in der H. lebte und wirkte, mußte dies noch viel mehr thun. Es war ja dieser Zeit das Verständnis für die geschichtliche Größe und die religiöse Bedeutung der Heilsthatsachen, welche die evangelische Kirche in ihren Gottesdiensten feiert, und damit jeder höhere religiöse Schwung abhanden gekommen, in plattester philisterhafter Nüchternheit und rührseliger Empfindsamkeit fand sie ihr Genügen. Dem Geiste seiner Zeit aber hat H. „reichlichen Zoll entrichtet," und es ist daher sein Kirchenstil nicht mehr der Seb. Bachs, nicht mehr der rein gottesdienstlicher Musik, die ein Sonntagsevangelium in seinen tiefsten heilsgeschichtlichen Beziehungen erfassen und verklären, oder einen Gemeindechoral in seiner symbolischen Bedeutung zum Kern und Stern eines Kirchenstückes machen will. Seine Passionsmusiken sind zu Passionsoratorien im Sinne von Grauns „Tod Jesu", seine Kirchenkantaten zu bloßen Kantaten mit geistlicher Textunterlage, seine Kirchenmusiken zu bloß religiösen Musiken geworden — wirkliche Kirchen-, d. h. gottesdienstliche Musik sind sie nicht mehr, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß er in einzelnen Stücken gelegentlich noch den Kirchenstil erreicht hat. Solche Stücke finden sich namentlich unter seinen Motetten, die zwar in ihrer Gesamtheit kaum so hoch zu stellen sein dürften, wie Spitta (a. a. O.) sie stellt, von denen aber einzelne etwa dieselbe Stellung in der evangelischen Kirchenmusik einnehmen, die einigen Liedern Gellerts im Kirchenlied eingeräumt wird. Und wenn ein Hymnologe der Gegenwart in diesen Gellert'schen Liedern „lebenskräftige Blüten" anerkennt, „die sich bis auf die Gegenwart frisch erhalten haben und gepflegt zu werden verdienen," und schließlich meint: „mir ists, als wollten diese letzten herbstlichen Rosen im Liedergarten der Kirche mit ganz besonderer Teilnahme angeblickt sein," [2]) so können wir dies vom kirchenmusikalischen Standpunkt aus mutatis mutandis auch auf einzelne Motetten des H. anwenden. Im ganzen aber steht H., wenn man die Bach'schen Werke als auf der höchsten, die

[1]) Nach einer Anführung Spitta's, a. a. O. nennt ihn Petri, Anleitung zur praktischen Musik. 1767 (2. Aufl. 1782). S. 102 „gerade heraus einen Nachfolger Graun's und Hasse's" und auch das sei „bezeichnend, daß seine Bewunderer von einem Verhältnis zu Bach niemals reden."

[2]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. Vorrede S. VI u. VII.

Kantorenstücke der späteren rationalistischen Zeit als auf der tiefsten Stufe evangelischer Kirchenmusik stehend betrachtet, zwischen beiden in der Mitte, freilich mit einer bedenklichen Neigung nach unten.[1]) — Von seinen Werken, von denen nur wenige schon zu seinen Lebzeiten, eine Anzahl aber in späteren Sammlungen gedruckt wurden, sind noch bekannt:

1. Passionsoratorium nach der Poesie des Herrn Buschmann. Leipz. 1775. — 2. Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu. Weihnachtsmusik. Frankfurt a. O. 1777. — 3. Passionsmusik nach dem Ev. Markus. 1768. (Mskr.) — 4. Ein Jahrgang Kirchenkantaten (Mskr.) „den der sel. Verfasser wenige Jahre vor seinem Tode ausgearbeitet und an mehrere Kantoren in Städten überlassen hat" (Gerber). — 5. 32 ein- und zweichörige Motetten. Von diesen findet sich eine Anzahl abgedruckt bei Hiller, Vierst. Motetten und Arien. 6 Tle. Leipz. 1776—1784. I. Nr. 9. II. Nr. 22. III. Nr. 8. 33. IV. Nr. 9. V. Nr. 3. Sander, Heilige Cäcilia. Berlin, 1818. II. S. 5. 22. 27. 51. 74. 84. 92. III. S. 181. Weeber, Kirchliche Chorgesänge. Stuttg. 1857. I. Nr. 19. 20. II. Nr. 18. 19. III. Nr. 24. IV. Nr. 34. — 6. Zwölf Trios über Choralmelodien für Orgel. (Mskr.); davon gedruckt bei Körner, Orgelvirtuos: Nr. 38. 127. 142. 171. 188. 189.[2]) — 7. Choralbuch mit 197 vierstimmigen Chorälen in Partitur (Mskr. von 78 Blättern, qu. Fol.), vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 206. Über einen Choral, der H. als Erfinder zugeschrieben wird, vgl. den Art. „Sollt es gleich bisweilen scheinen."
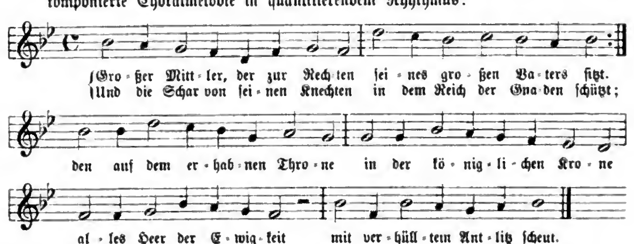
Hommel, Friedrich, ein bayrischer Jurist, geboren um 1825, der 1849 Assessor beim Landgericht zu Hipolstein in Mittelfranken, 1851 beim Stadt- und Kreisgericht zu Erlangen war und seit 1853 als Bezirksgerichtsrat zu Ansbach lebt. Angeregt durch seinen Landsmann und Berufsgenossen v. Tucher, hat sich H. fleißig und mit Verständnis mit geschichtlichen Forschungen auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesangs beschäftigt und gehört zu der Gruppe von Männern, die mit Erfolg für die Wiedereinführung des alten rhythmischen Chorals in der bayrischen protestantischen Kirche thätig waren. Außerdem wirkte er noch speciell für die Wiederbelebung des Psalmengesangs in der evangelischen Kirche. — Seine hier zu nennenden Werke sind:

Der Psalter verdeutscht von D. Martin Luther. Nach der letzten von Luther selbst besorgten Ausgabe abgedruckt. Mit einer Anleitung zum Psalmen-

[1]) Es ist bezeichnend, daß H. im I. Tl. von J. D. Sanders „Heilige Cäcilia. Lieder, Motetten, Chöre rc. religiösen Inhalts." Berlin, 1818—1819, einer Sammlung von „Kantorenstücken" geistesärmster Art, „kleiner, spießbürgerlicher Chöre, mit biedermännischer Gemütlichkeit des Ausdrucks" nicht erscheint, während im II. Tl., der doch etwas höher stilisierte Musik bringt, verschiedene seiner Motetten stehen.

[2]) Eines dieser Trios bringt auch das Württ. „Orgelspielbuch von Kocher, Silcher und Frech." Stuttg. 1851. S. 236, schreibt es aber Bach zu und nennt deshalb in seinem Komponistenverzeichnis S. IV Homilius nicht.

gesang. Stuttg. 1853. S. G. Liesching (jetzt C. Bertelsmann in Gütersloh). — Der Psalter nach der deutschen Übersetzung Luthers für den Gesang eingerichtet. Stuttg. 1859. Das. — Antiphonen und Psalmentöne. Musikalische Beilage zum Psalter. Für den gottesdienstlichen Gebrauch des Diakonissenhauses in Neuendettelsau bearbeitet. Nürnberg, 1871. Löhe.[1]) — Liturgie lutherischer Gemeinde-Gottesdienste. Nördlingen, Beck'sche Buchhdlg. 4⁰. — Ferner: Geistliche Volkslieder aus alter und neuerer Zeit mit ihren Singweisen. Leipzig, 1864. Teubner. XIX u. 309 S. Lex. 8⁰. 2. Ausg. 1871. — Bei Layriz, Kern II. 1855. Nr. 203. S. 40 findet sich folgende von ihm 1849 komponierte Choralmelodie in quantitierendem Rhythmus:



Hopkins, Edward John, ein englischer Organist und Kirchenkomponist, sowie trefflicher Kenner des Orgelbaus, der am 30. Juni 1818 zu Westminster-London geboren wurde. Er erhielt von 1826 an als Chorknabe der Chapel Royal seine musikalische Bildung und machte von 1833 an noch weitere Studien unter Th. Forbes Walmesley's Leitung. Seit 1834 war er als Organist an verschiedenen Kirchen in London angestellt, bis er 1843 an Temple Church kam, an der er seine Hauptwirksamkeit als Kirchenmusiker entfaltet hat, so daß der musikalische Teil des Gottesdienstes in dieser Kirche unter seiner Leitung besonderen Ruf erlangte. — Er schrieb an Kirchenmusik:

4 Services à 6 Nrn.; 10 Anthems mit und ohne Orch.; Gesänge und Psalmen. London, Novello, Ewer & Cie. Sein Hauptwerk, das bedeutenden Wert hat, ist: The Organ, its History and Construction etc. 1855. 2. Aufl. 1870; 3. Aufl. 1877. XXXII u. 796 S. gr. 8⁰. — Auch eine Sammlung von Arrangements für Orgel gab H. unter dem Titel: „Select Organ Movements, consisting of a series of Pieces taken chiefly from the scores of the works of the great masters. 22 numbers in one Volume. London, Novello, Ewer and Co. heraus.

---

[1]) In diesen Schriften hat H. „sämtliche Psalmen mit ihren durch Absätze unterschiedenen Versgliedern und besonderen Kennzeichen für die betonten Silben, bei denen die melodische Kadenz eintritt, sowie mit den dazu erforderlichen Noten und kurzer Anleitung zu ihrem Psallieren, für den allgemeinen Gebrauch zugerichtet." Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 492—493.

Auch sein jüngerer Bruder, John Hopkins, geboren 1822, ist ein Organist von Ruf, der von 1838 an an verschiedenen Londoner Kirchen wirkte, seit 1856 aber an der Kathedrale zu Rochester als solcher angestellt ist. Von seinen Kirchen- und Orgelstücken wurde nur weniges gedruckt. — Ein Vetter dieser beiden, John Larkin Hopkins, war 1820 zu Westminster geboren, von 1841 an Organist zu Rochester, dann seit 1842 Universitätsorganist zu Cambridge, wo er sich den Doktortitel erwarb, und starb 25. April 1873 zu Ventnor. — Von ihm sind an Kirchenwerken erschienen:

4 Services, 15 Anthems mit und ohne Orchester. London, Novello, Ewer & Cie.

Höpner, Christian Gottlob, ausgezeichneter Orgelspieler und tüchtiger Orgelkomponist, ist am 7. November 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz geboren. Als Sohn eines Webers mußte er das Handwerk seines Vaters erlernen und konnte die elementaren musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten nur auf autodidaktischem Wege sich aneignen. Erst 1827 wurde es ihm möglich zu Johann Schneider nach Dresden zu gehen, um dessen geordneten Unterricht zu genießen; vier Jahre lang studierte er nun unter der Leitung dieses Meisters mit solchem Erfolg, daß er als einer der besten unter den vielen Schülern desselben galt. Nach vollendeten Studien lebte er als geschätzter Musiklehrer in Dresden. — Von ihm sind folgende Orgelwerke im Druck erschienen:

Op. 2. 8 Vorspiele und 2 Fugen. Dresden, Meser. — Op. 5. Phantasie Es-dur. Das. — Op. 10. 9 ausgeführte Choräle. Dresden, Arnold. — Op. 11. 10 Adagios im freieren Stil. Das. — Op. 12. 6 Orgelstücke. Erfurt, Körner. — Op. 14. 34 Orgelstücke. Das. — Op. 19. 4 variierte Choräle zu 4 Händen. Das. — Op. 21. 3 variierte Choräle und 2 Fugen. Das. — Präludium und Fuga A-moll. Das. — Adagio G-dur. Das. — Außerdem enthalten die verschiedenen Sammlungen G. W. Körner's noch eine ziemliche Anzahl einzelner Orgelstücke von ihm. —

Horn als Orgelregister. Das Bestreben den Hornklang für die Orgel zu gewinnen, hat von jeher die verschiedensten Orgelstimmen hiefür ins Leben gerufen, die ihren Zweck bald vollkommener, bald weniger vollkommen erfüllt haben und noch erfüllen. Einzelne solcher Stimmen sind in den Art. „Cornett", „Fluttuan", „Waldhorn", „Zink" näher beschrieben, andere, die jetzt vergessen sind, führen Orgelschriftsteller wie Adlung, Biermann, Wolfram, Samber, Marpurg u. a. noch an. In England wird unter dem deutschen Namen Horn eine Zungenstimme mit 8 Fußton im Manual gesetzt, die der Orgelbauer Richard Bridge[1]) 1730 erfunden haben soll, und die wohl aus dem alten deutschen Zinken herausgebildet ist. Sie hat Körper von Zinn oder Metall von weiterer Mensur und weichere, weniger schmetternde Intonation als die Trompete.

[1]) Vgl. Hopkins-Rimbault, The Organ. 1877. I S. 144. II. S. 144.

Hornbäßlein, als eine Labialstimme mit 2 Fußton und hornartig intoniert, stand nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 186 in einer Orgel zu Bückeburg, dem Namen nach wahrscheinlich im Pedal. — Hornwerk nannten ältere Orgelbauer eine gemischte Stimme, eine Art Cornett, in dem ein Chor besonders hervortretend die große Terz angab, der also, wie Samber richtig bemerkt, nichts anderes als ein Sesquialter (vgl. den Art.) war. — Ein andres Hornwerk genanntes, orgelartiges Instrument, das eine aus Subbaß und Principal, Oktav, Quint und Superoktav kombinierte große Mixtur darstellte und durch ein Walzwerk getrieben wurde, führt v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 435 an, und bemerkt dabei, daß ein solches auf der Höhe des erzbischöflichen Schlosses zu Salzburg gestanden habe, oder vielleicht noch stehe.

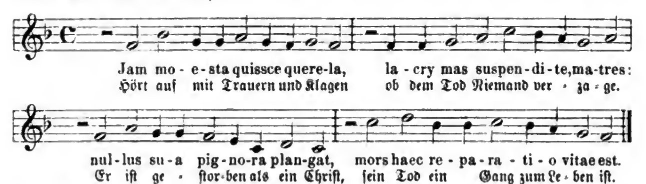
Hörnigk, Ludwig v., war um 1600 zu Darmstadt geboren. Er studierte zu Gießen und Straßburg Jurisprudenz, dann Medizin und wurde an letzterer Universität, nachdem er Reisen in Italien und Frankreich gemacht hatte, Doktor der Philosophie und Medizin, später auch noch der Rechte; als kaiserlicher Rat und kurmainzischer Hofrat lebte er dann zu Frankfurt a. M., trat 1647 zur katholischen Kirche über, und starb zu Frankfurt 1667. — Zu der am 23. Juni 1633 zu Frankfurt veranstalteten Totenfeier des Königs Gustav Adolf von Schweden dichtete und komponierte er das Lied: „Mein Wallfahrt ich vollendet hab“ (vgl. den Art.), das bei dieser Veranlassung „in der Kirche zun Barfüßern am ersten musiciret worden.“

Hört auf mit Trauern und Klagen, Choral. Der „fürtrefflich-schöne Hymnus Aurelii Prudentii „Jam moesta quiesce querela“ (vgl. den Art.) wurde in der evangelischen Kirche bei Begräbnissen vom Chor bis ins 18. Jahrhundert herein lateinisch gesungen; für den Gemeindegesang entstanden aber auch im Reformationsjahrhundert schon deutsche liedmäßige Bearbeitungen, von denen die unsrige die verbreitetste wurde.[1]) Die Melodie, welche als gleichaltrig mit dem Hymnus angesehen wird, also dem 4. Jahrhundert angehören soll, erscheint im evangelischen Kirchengesang zuerst bei Jos. Klug, G.-B. 1543 und Val. Babst, G.-B. 1545 zunächst mit dem lateinischen Text,[2]) dann in Verbindung mit unsrem und verschiedenen andern deutschen Liedern (namentlich im Gesangbuch der Böhm. Brüder) von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an allgemein, aber in man-

[1]) Einige andre sind: „Hört auf alles Klag und Sehnen, wischt ab von Augen die Thränen,“ vgl. Wackernagel. K.-L. IV. Nr. 279; „Hört auf zu weinen und klagen, weint nicht, als wollt ihr verzagen,“ vgl. Wackernagel, a. a. O. IV. Nr. 282: „Laßt ab vom Trauern, ihr Christenleut“: „Lasset Klag und Trauern fahren“ u. a. „Auch dem Begräbnislied von Michael Weiße „Nun laßt uns den Leib begraben“ liegt der Hymnus zu Grunde. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 314.

[2]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 361. Layriz, Kern II. S. VI u. a.

nigfaltigster Zeichnungsweise. Sie heißt in neuerer Form (z. B. bei Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 252. S. 169):



Die ältesten Gesangbücher, die das Lied und die Melodie bringen, sind: das G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. LXXIb; die Frankfurter (1568. S. 185b) und Nürnberger G.-BB. (von 1575. S. 304 an), das Dresdner G.-B. von 1593. S. 216 u. a.; dann die Kantionale wie Calvisius, Harm. cant. eccl. 1597. Nr. CX (CXIII). Vulpius, G.-B. 1609. S. 564; Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CLXVIII; Demantius, Threnod. 1620. S. 683; Schein, Cant. 1627. S. 432; Crüger, Prax. piet. mel. 1656. S. 960; Cant. Sacr. Goth. III. 1657. S. 70; Vopelius, G.-B. 1682. S. 932. Auch im 18. Jahrhundert ist die Melodie noch in den bedeutendsten Choralbüchern zu finden, so z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 227. S. 110; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 691; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 448 u. a., während Freylinghausen und die ihm folgenden pietistischen G.-BB., gleichwie die der rationalistischen Zeit sie nicht mehr haben.[1]) — Von Anfang an war das Lied öfters auch auf die Melodie „Nun laßt uns den Leib begraben" (vgl. den Art.) verwiesen worden; so hat es schon in einer seiner ältesten Quellen, dem Eichhorn'schen G.-B. von 1561. Bl. 172 die Überschrift: „Ein ander Lied, Im vorigen Ton" (eben „Nun laßt uns den Leib begraben"), und auch später kommt diese Verweisung noch mehrfach vor, wie z. B. bei Witt, Psalm. sacr. 1715. Nr. 731. S. 391, bei Doles 1785, Ritter 1856 u. a.

Hose oder **Büchse**, heißt in der Sprache der Orgelbauer die zum Fuß einiger Zungenstimmen, wie z. B. der „Vox humana mit Hosen," gehörige weitere gedeckte, jedoch mit zwei Seitenlöchern versehene Röhre, in der als engere Röhre das mit dem Schallbecher fest verbundene Mundstück mit der freischwingenden Zunge steckt. Vgl. auch den Art. „Vox humana".

Human-, ein früher gebräuchliches Beiwort zum Namen einiger Orgelstimmen in der Bedeutung von lieblich, sanft: man sagte z. B. Humangedackt statt

---

[1]) Drei Tonsätze zu unsrer Melodie von Joh. Eccard 1598, Melch. Vulpius 1604, und Mich. Prätorius 1610, teilen Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 533 a. b. c. S. 799—801 mit. — Über das Vorkommen der Weise in katholischen deutschen G.-BB. vgl. man Meister-Bäumker, Das kath. deutsche K.-L. II. 1883. Nr. 339. S. 309—310.

Lieblichgedackt oder Stillgedackt. Vgl. Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth. 1758 S. 380 und Mus. mech. org. I. S. 99, wo er bemerkt, daß Gedackt 8′ „wenn es auf Flötenart gemacht“ werde, auch Humangedackt heiße.

Hummelchen hieß eine der verschiedenen Spielereien in alten Orgeln. Das Summen der Hummel, die auf der Heide „langsam vorüberdröhnt, wie ein verhallender Orgelton“ (Masius, Naturstudien: „Die Heide“), suchte man auch auf Musikinstrumenten nachzuahmen: so auf der Bauernleyer mit ihren zwei beständig fortsummenden Saiten, oder auf der Sackpfeife mit ihren zwei sogenannten „Stimmern“ oder fortklingenden Pfeifen. Als eine Nachahmung der Sackpfeife ist wohl das Hummelchen in der Orgel anzusehen. Ob es hier den allerdings sehr praktischen Zweck hatte, in Landkirchen „den Bauern den Schlaf zu vertreiben“, den ihm Dr. Reiter bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 535, unterschiebt, mag dahin gestellt bleiben; wie es konstruiert gewesen, sei (demselben Schriftsteller zufolge) nicht mehr zu ermitteln, während es unter „Hümmelchen“ bei Schilling, Univ. Lex. der Tonkunst III. S. 649 heißt: „durch Anziehen eines Registers tönten zwei schwach ansprechende Zungenpfeifen, von denen die eine in C, die andre in F oder G gestimmt war, so lange fort, bis man den Zug wieder abstieß.“

Hürrthal, Johann Peter, war am 27. November 1762 zu Ründerat geboren; seine erste Stelle als Lehrer erhielt er 1779 zu Neustadt, von wo er Ende Februar 1782 nach Mühlheim am Rhein übersiedelte. 1784 kam er dann als Lehrer und Organist nach Radevormwald bei Solingen im Bergischen, und hier starb er am 30. März 1833 im 72. Lebensjahre. Von ihm erschien:
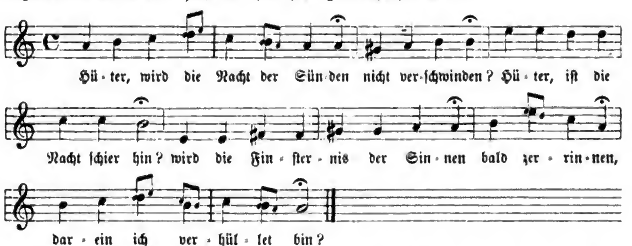
> „Vierstimmiges Choralbuch zum Gebrauch in Schulen, wie auch für Singechöre und Klavierspieler bequem eingerichtet.“ Duisburg und Essen, Bädeker. 1810. gr. 8°. Die Vorrede des Buches, das 153 Choräle enthält, ist vom Oktober 1809 datiert, doch schließt Erk, Ch.-B. 1863. S. 242 aus eben dieser Vorrede, daß es wahrscheinlich schon 1802 gedruckt gewesen ist.[1]) Zwei Choralmelodien zu „Alles ist an Gottes Segen“ und „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“, für die dieses Ch.-B. als Quelle angesehen wurde, war man deshalb geneigt, ihm als Erfinder zuzuschreiben — vgl. Erk, Euterpe 1863. S. 183 —; doch sind dieselben etwas älteren Ursprungs, wie in den beiden Art. über sie nachgewiesen ist.

Hut, Haube, Stulpe, pileus, pileum, heißt bei den gedeckten zinnernen Labialstimmen der Orgel der ebenfalls aus Orgelmetall hergestellte Deckel, der über die Pfeifenmündung gestülpt wird, um die Deckung zu bewirken. Er besteht aus einem Boden mit an denselben angelötetem cylindrischem Rand von verschiedener Länge und Weite. Letztere muß die Mündungsweite der Pfeife, für die er bestimmt

[1]) Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 676, giebt 1800 als das Jahr des ersten Erscheinens und die Ausgabe von 1810 als eine zweite Auflage dieses Ch.-B. an.

ist, um soviel übersteigen, daß er um luftdicht zu schließen mit weißgarem Schafleder gefüttert werden kann, und doch noch so beweglich ist, um beim Stimmen leicht auf- und niedergeschoben zu werden. Die Rücksicht auf diese Bewegung beim Stimmen bedingt nicht nur die Höhe des Randcylinders — bei einer Pfeife von 4′ Korpuslänge c. 3—4″ —, sondern macht auch die Herstellung des Hutes aus gutem Metall von entsprechender Dicke notwendig, damit er sich unter dem Handdruck des Stimmenden nicht verbiege. Vgl. auch die Art. „Decken der Orgelpfeifen" und „Gedackt, Gedackte".

Hüter! wird die Nacht der Sünden, Choral. Die dem Liede eigen gebliebene Melodie erscheint zuerst bei Freylinghausen, G.-B. 1704. S. 943. Nr. 599. (Gesamt-Ausg. 1744. Nr. 1476. S. 1009) in der durch die kleinen Noten angedeuteten Form und heißt in ihrer jetzt gebräuchlichen Form:



Die Weise hat ziemliche Verbreitung im evangelischen Kirchengesang gefunden; sie steht z. B. bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 304; im Ch.-B. der Brüdergemeinde. 1784. Art 36e; bei Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 88. S. 92; Schicht, Ch.-B. III. Nr. 897. S. 396; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 301. S. 227; Ritter, Ch.-B. für Halberstadt-Magdeburg. 1856. Nr. 355. S. 126; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 452. S. 415 u. s. w. Als Parallelmelodien zu diesem Liede werden da und dort sowohl die Melodien von „Bleiches Antlitz, sei gegrüßet" (vgl. den Art.) als auch von „Meine Armut macht mich schreien" (vgl. den Art.) verwendet. Von weiteren Nebenmelodien nennen wir noch: eine solche im Ch.-B. der Brüdergem. Art 86b in G-dur, die auch Schicht, a. a. O. III. Nr. 898. S. 397 hat, und eine bei Schicht, II. Nr. 507. S. 227 zu „Ach, was bin ich, mein Erretter." Doch haben diese keine kirchliche Bedeutung erlangt.

Hydraulos, vgl. den Art. „Wasserorgel".

Hymnus, Hymnengesang. Unter den drei Grundformen der Lyrik überhaupt und der geistlichen im besondern, welche die Ästhetik im Hinblick auf das verschiedene Verhalten des Subjektiven zum Objektiven, des Dichters zu seinem Stoffe,

unterscheidet, ist der Hymnus, das Feierlied oder der Lobgesang, diejenige Form, in der das Subjekt aus der feiernden Anschauung der Größe und Herrlichkeit des Objekts heraus zu diesem hinauf singt.[1]) „Hymnus und Lied sind die zwei Grundtöne, gleichsam die Tonika und Dominante, aller christlichen Lyrik; der dreieinige Gott und sein Reich, wie es für uns ist, ist Gegenstand des Hymnus; das göttliche Leben und Reich in uns ist Inhalt des Liedes. Freilich so, daß wir nicht mechanisch hiernach die Lieder der Kirche sortieren können, oder als ob es ein Fehler wäre, wenn der Hymnus zum Ton des Liedes niedersteigt, oder das Lied stellenweise zum Hymnus sich erhebt."[2]) — Die ältesten Spuren des Hymnengesangs in der christlichen Kirche finden sich schon in der apostolischen Zeit,[3]) und die orientalische Kirche pflegte denselben bereits in ausgedehntem Maße. In die abendländische Kirche führte ihn der Bischof Ambrosius von Mailand ein, und in ihr erwuchs ein so überfließender Reichtum von Hymnen, daß man sich bald veranlaßt sah, ihren kirchlichen Gebrauch auf ein bestimmtes Maß zu beschränken;[4]) während sie in der spanischen und gallischen Kirche auch zwischen den Lektionen (im Graduale) des Hauptgottesdienstes verwendet wurden, wies ihnen die römische Kirche ihre Stelle hauptsächlich in den Nebengottesdiensten (Vesper, Horen) an. Ihrer poetischen Form nach „schlossen sich die Hymnen anfangs dem freien Psalmbau der Hebräer an, mit

---

[1]) Die beiden andern Grundformen sind: das Lied, die Lyrik des Aufgehens des Objekts im Subjekt, und die Betrachtung, die Lyrik der beginnenden und wachsenden Ablösung des Subjekts vom Objekt. Vgl. Vischer, Ästhetik. III. § 889 ff.
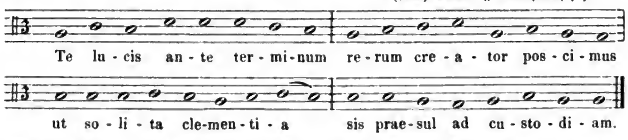
[2]) Vgl. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 134. Die Steigerung des Hymnus, der Dithyrambus, ist im evangelischen Gemeindegesang nicht verwendbar; denn er setzt nach Dursch, Ästhetik. S. 122 „die göttliche Begeisterung in unmittelbares Besessensein von einer Gottheit," und erhält dadurch eine zu bewegliche und regellose Form. „Es tritt der Inhalt in das Subjekt herüber, aber derselbe ist so übergewaltig, daß er das ihm nicht gewachsene Gefäß ins Wanken bringt und es überflutet; er wird Stimmung des Subjekts, aber dieses ist von dem zu starken Trunke berauscht, mit der innern Betäubung kommt die technische Form ins Schwanken und schweift ungebunden in den verschiedensten Rhythmen hin und her." Vischer, a. a. O. III. S. 1384. Dagegen findet Palmer, a. a. O. S. 140 den Dithyrambus christlichen Inhalts im Munde eines Chores als Kirchenmusik wohl denkbar. Vgl. auch Lange, Kirchl. Hymnol. I. S. 31 f.

[3]) Eph. 5, 19. Kol. 3, 16. Über die verschiedene Deutung dieser apostolischen Stellen vgl. man z. B. Lange, a. a. O. I. S. 29 f. Palmer, a. a. O. S. 88—100. Armknecht, Die h. Psalmodie. 1855. S. 58—67. Rudelbach, Zeitschr. für luth Theol. u Kirche. 1855. IV. S. 625—652. Harleß, Kommentar zum Epheserbrief. S. 481 ff. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 625. Kornmüller, Lex. der kirchlichen Tonkunst. 1870. S. 214. Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 4 u. a.

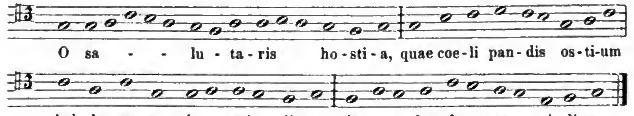
[4]) Nach dem Zeugnis verschiedener alten Schriftsteller hat Gregor d. Gr. bei der Einrichtung seines Gesanges namentlich auch „die allzusehr ausgedehnten ambrosianischen Gesänge auf ein geringeres Maß beschränkt," vgl. Ambros, a. a. O. II. S. 44 und Riemann, Musik-Lex. 1884. S. 333 glaubt diese Thätigkeit Gregors hauptsächlich auf den überwuchernden Hymnengesang beziehen zu sollen.

der Ausbreitung des Christentums aber wendeten sie sich mehr einem festen Metrum und dem Strophenbau der Griechen und Römer zu; später nahmen sie unter den Händen der romanischen und germanischen Völker auch den Reim auf," und im Verlaufe des späteren Mittelalters gingen sie immer mehr in die Form von Strophengesängen (meist vierzeiligen im Unterschied von den drei- oder sechszeiligen Sequenzen) über.[1]) Denselben Entwicklungsgang wie die Texte machten auch die Melodien der Hymnen durch: während die älteren derselben die größte Einfachheit zeigen, so daß sie in der Regel zu jeder Silbe nur eine Note und allein am Ende der Textzeile da und dort ein kleines Neuma haben, z. B.

(Nach Kienle „ambrosianisch").



zeigt sich später, namentlich vom dreizehnten Jahrhundert an, die Tendenz, sie immer mehr mit Tongruppen zu schmücken, immer reicher zu gestalten, z. B.



und dies bald in solchem Grade, daß sie öfters überladen und daher schwerfällig erscheinen.[2]) Die poetische Erhabenheit und religiöse Weihe und Tiefe der Hymnen gab dann auch den hervorragendsten Meistern der polyphonen katholischen Kirchenmusik die Anregung, sie in einer fast unübersehbaren Reihe von Tonsätzen zu behandeln und „in heiliger Begeisterung mit lyrischem Schwung und edelster Rhythmik auf diesem Gebiete das Höchste zu leisten, dessen die Tonkunst fähig ist."[3]) Auch die evangelische Kirche wußte den Wert des alten Hymnengesanges wohl zu schätzen; sie nahm ihn daher auch in ihren gottesdienstlichen Gebrauch so herüber, wie er von der mittelalterlichen Kirche überliefert war, und ließ, wie z. B. die

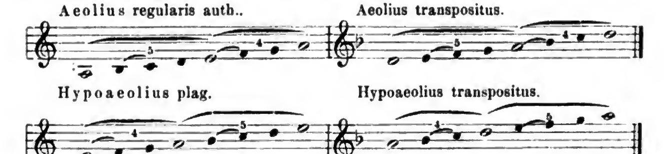
[1]) In ihrer späteren künstlichen, oft auch verkünstelten Form erregten sie nicht nur das Mißfallen hyperkritischer Humanisten, auch ihre Innigkeit und kirchliche Würde erlitten wesentliche Einbuße. „Accessit latinitas, recessit pietas," sagte ein frommer Gelehrter. Vgl. Kornmüller, a. a. O. und Kienle, Choralschule. 1884. S. 99. 100.

[2]) Vgl P Kornmüller, a. a. O. S. 215. P. Kienle, a. a. O., sowie eine Anzahl von Hymnenmelodien, wie solche v. Tucher, Schatz II. S. 340. 341. 342. 346. 351. 355 aus Lukas Lossius, Psalm. sacra 1553 im Original mitgeteilt hat.

[3]) Vgl. Proske, Musica divina. Annus primus Tom. III. S. III.

Hamb. KO. von 1529 bestimmt: „die köstlichen hymnos feriales, alle Tage einen, oder zuzeiten andre feine hymnos Ambrosii, Prudentii etc.,“ sowie besonders die Festtagshymnen („Hymnos de tempore, festiviales“) soweit solche „der Schrift gleichmäßig“ vom Chore, „in welchen wechselsweise die Orgel fällt“ (Agenda der Primat-Erzbischöflichen Kirche zu Magdeb. 1667), singen. Aber schon Luther hatte ja angefangen, die schönsten alten Hymnen nach Text und Melodie in treffliche deutsche Kirchenlieder für die Gemeinde umzuwandeln, und wenn auch der lateinische Hymnengesang des Chores noch längere Zeit neben dem deutschen Gesang der Gemeinde fortbestand, so war doch damit schon in der ersten Zeit der Reformation der Weg betreten, der den Hymnengesang der älteren Kirche nach und nach ganz in den Gemeindegesang der evangelischen Kirche hinüber führte. Einzelne Liturgiker der Gegenwart möchten allerdings neben dem Gemeindegesang in der Vesper auch den Hymnengesang wenigstens teilweise wieder verwendet sehen; andere anerkennen das geschichtlich Gewordene und wünschen nur, daß aus dem reichen Schatze des deutschen Kirchenliedes für Mette und Vesper das Angemessene ausgewählt und in entsprechender feststehender Ordnung verwendet werde.[1])

Hypo-, „unter“, eine griechische Präposition, die im System der Kirchentonarten auf zweierlei Weise angewendet wird: 1. zur Bezeichnung der Plagaltonarten gegenüber den authentischen, so daß also der zweite, vierte, sechste, achte, zehnte und zwölfte Kirchenton Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Hypomixolydisch, Hypoäolisch und Hypoionisch heißen, wie sie Glarean, Dodech. 1547. S. 83 aufstellt und benennt, und wie auch Neuere, seinem Vorgange folgend, noch thun.[2]) Danach ergeben sich z. B. für Äolisch folgende vier Tonreihen:



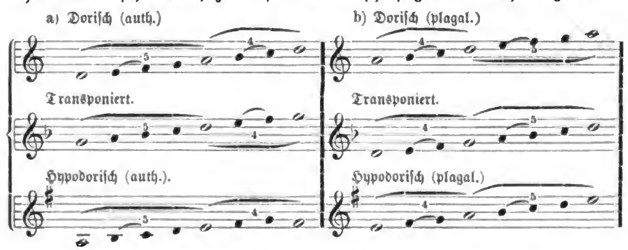
2. zur Bezeichnung der Versetzungen oder Transpositionen beider Tongeschlechter — des authentischen sowohl als des plagalen — in die Unterquarte oder Oberquinte, wie sie mittelst Anwendung eines ♭ als Versetzungszeichen möglich wird. Doch ist dieser Unterschied erst von neueren Schriftstellern[3]) aufgestellt worden. „Gewöhnlich

[1]) Vgl. Löhe, Agende. I. S. 296. Schenk, Hand-Agende 1857. S. 311–321. Layriz, Kern IV. Vorr. S. VIII. Schoeberlein-Riegel, Schatz. I. S. 627.

[2]) So z. B. Wollersheim, Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen Gesangs. 2. Aufl. S. 95 f. Haberl, Magister Choralis. § 20 u. a.

[3]) Wie von v. Winterfeld, Marx in Schillings Univ. Lex. III. S. 660 und Kompositionslehre I. 4. Aufl. 1852. S 381 u. a.

pflegt der Begriff des Plagalischen mit dem der sogenannten Hypotonarten verwechselt oder für ein und dasselbe gehalten zu werden. Allerdings nehmen die in Rede stehenden Hypotonarten, gleich den plagalischen eine Quarte unter (hypo) dem Stammtone ihren Anfang; wenn indes die plagalische Tonfolge ihren Anfangston nur immer als Unterquarte der Tonika zu betrachten hat, sich um die Tonika als ihren Mittelpunkt herumbewegen und in ihr schließen muß, so verwandelt die Hypotonart ihren Anfangston zum Grundtone und ist nur insofern eine Nebentonart zu nennen, als sie sich nach der Intervallen- und Modulationsordnung ihrer Stammtonart bildet. Hypoionisch z. B. ist also weder ionischplagal: g a h c d e f g — noch mixolydisch: g a h c d e f g — sondern ionisch-authentisch c d e f g a h c — nach g versetzt: g a h c d e fis g. — Die Transposition nach dem Hypotone war besonders notwendig, wenn man im Ionischen und Dorischen plagale Melodien singen wollte, indem die Tonika C oder D schon zu hoch liegt, als daß sich der Gesang noch bequem um sie herum bewegen könnte. Durch Anwendung der Hypotonart wurde diesem Übelstande abgeholfen. Da der Gebrauch der Hypotonarten für plagale Melodien ein gewöhnlicher war, so läßt sich hieraus auch die Substituierung des Begriffs „plagalisch" für Hypotonart erklären."[1]) Nach dieser Annahme würden sich demnach z. B. für das Dorische folgende Tonreihen ergeben:
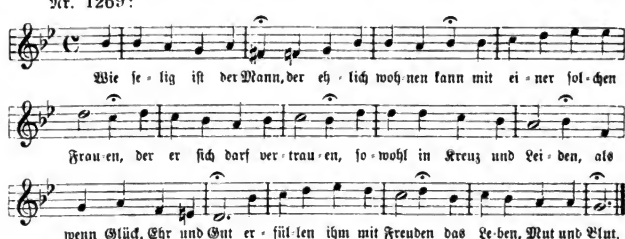


J.

Jacobi, Michael, ein dem Rist'schen Sängerkreise angehöriger Komponist geistlicher Lieder aus dem 17. Jahrhundert, der aus der Mark Brandenburg gebürtig war. Nach abenteuerlichem Jugendleben, während dessen er als Reiter, Sänger und Musikant in halb Europa umherzog, wurde er um 1645 Kantor zu Kiel, wo er

[1]) Diese Darlegung bei Döring, Choralkunde. 1865. S. 367—368.

sich 1648 mit der Tochter eines dortigen Kaufmanns, Katharina Holst, verheiratete.[1]) 1651 kam er als Kantor an die Johannisschule zu Lüneburg, und dies Amt verwaltete er dann bis an seinen Tod im Jahr 1663. Doch scheint man in Lüneburg nicht besonders zufrieden mit seiner Amtsführung gewesen zu sein, denn unter dem 2. Mai 1664 berichten die Scholarchen an den Rat, daß sowohl der Gesangunterricht, als auch die Kirchenmusik vernachlässigt seien und eifriger betrieben werden müssen, und klagen außerdem noch über ungebührliche Forderungen des Kantors bei Leichenbegängnissen.[2]) Sein Nachfolger im Kantorat war Friedrich Funck (vgl. den Art.). — Die 105 Melodien, die Jacobi zu Liedern Rist's, der ihn seinen „an Sohnes Statt geliebten Freund" nennt, komponiert hat, zeigen fließende Erfindung, sind aber nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Sie finden sich in folgenden Werken Rist's:

Himmlische Lieder. III. Buch 1651. 1 Mel. — Frommer und gottseliger Christen alltägliche Hausmusik oder musikalische Andachten. Lüneb. 1654. 22 Mel. — Musik. Katechismusandachten. Lüneb. 1656. 12 Mel. — Musik. Kreuz-, Trost-, Lob- und Dankschule. Lüneb. 1659. 70 Mel.[3]) — Nur eine derselben hat sich bis zur Gegenwart erhalten; sie findet sich bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 294 und heißt bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1269:



Eine andere bildet nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221 die älteste Grundlage einer Melodie, die stark mit andern älteren und neuen Elementen (aus Witt's Psalmodia 1715 und Dretzels Ch.-B. 1731) vermengt im Württ. Ch.B. 1844. Nr. 159 („Jesu, deine Passion") steht. Eine Anzahl (21) Melodien von J., die er 1649 u. 1653 dem „Friedewünschenden und Friedejauchzenden Teutschland" von Johann Rist beigab findet man neugedruckt in der Ausgabe dieses Werks von H. M. Schletterer, Augsburg, 1864. S. 215—238.

[1]) Vgl. Rist's Deutschen Parnaß. 1668. S. 95, dort S. 696 steht das Hochzeitsgedicht. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 231. Vgl. auch Molleri, Cimbria literata. II. S. 396.

[2]) Vgl. Dr. Volger, Programm des Johanneums zu Lüneburg. 1855. S. 9 und Bode, Euterpe 1875. S. 105.

[3]) Vgl. C. F. Becker, Die Choralsammlungen rc. 1845. S. 18. 19. 24. 27.

Ja er ists, das Heil der Welt, Choral, vgl. den Art. „Liebster Jesu, wir sind hier."

Jakob, Friedrich August Leberecht, war am 25. Juni 1803 zu Kroitzsch bei Liegnitz, wo sein Vater (gest. 1811) Kantor und Lehrer war, geboren. Des Vaters Nachfolger, Kantor Speer, leitete des Knaben erste Studien auch in der Musik, und durch Privatfleiß eignete sich dieser frühe schon die Kenntnis aller üblichen Saiten- und Blasinstrumente an, fühlte sich aber besonders zur Kirchenmusik hingezogen. An Ostern 1820 trat er, 16½ Jahre alt, in das Lehrerseminar zu Bunzlau, wo namentlich Musikdirektor Karow anregend auf ihn wirkte und seine musikalische Bildung förderte. Nach vollendetem Seminarkursus wurde J. 1822 zunächst Adjuvant zu Lobendau bei Liegnitz, um schon am 9. Juli 1824 auf die Stelle eines Kantors, Organisten und Lehrers zu Konradsdorf bei Haynau überzugehen. In dieser bescheidenen Stellung wirkte er dann ein ganzes langes Leben hindurch in Schule und Kirche, bis er, nachdem er 21. April 1872 sein 50jähriges Amtsjubiläum gefeiert hatte, am 1. März 1878 in den Ruhestand trat. Er zog sich in die Familie einer Tochter nach Hohenwiese bei Schmiedeberg zurück und folgte dieser 1880 noch nach Liegnitz, wo er am 20. Mai 1884 sein arbeitsvolles, reiches Leben beschloß. — Neben seiner amtlichen Thätigkeit hat J. als treufleißiger Forscher, Sammler und Bearbeiter teils für sich, teils in Gemeinschaft mit Männern wie Ludw. Erk, Ernst Hentschel, Ernst Richter u. a., außer auf dem Gebiete des Volks- und Schulgesangs, namentlich auf dem der evangelischen Kirchenmusik sehr verdienstlich und erfolgreich gewirkt. Von seinen Werken, die diese Wirksamkeit bleibend bezeugen werden, sind hier die folgenden anzuführen:

1. Feierklänge an den Gräbern der Vollendeten. Für Mchor. Essen, 1842. Bädeker. — 2. Der kirchliche Sängerchor. Blüten heiliger Tonkunst von den vorzüglichsten Tonmeistern der Vergangenheit und Gegenwart für alle Feste und festlichen Veranlassungen im kirchlichen Leben. Das. 1845. — 3. Der Festtagssänger. Eine Sammlung von Figuralgesängen oder sogenannten Arien für alle Feste des christlichen Kirchenjahrs. I. Teil. Neuer Festtagssänger. 24 Figuralgesänge rc. II. Teil. Leipzig, 1854. Merseb. — 4. Sangopfer an den Gräbern unsrer Lieben. Eine Sammlung von Arien, Motetten und Chören für Beerdigungen und Gedächtnisfeiern. Für den Mchor herausgegeben. Breslau, 1866. Maruschke & Berendt. III und 76 S. 4°. — 5. 25 neue Texte zu den Begräbnisliedern: „Auferstehn, ja auferstehn" und „Wie sie so sanft ruhn." Bresl. 1866. — 6. Cypressenzweige auf Gräber geliebter Entschlafener. Eine Sammlung von Gesängen für Begräbnisse und die allgemeine Totenfeier. Für gemischten Chor herausgegeben. Berlin, 1869. A. Stubenrauch. 156 S. kl. qu. 4°. (Mit Ernst Richter.) — 7. Myrtenzweige. Eine Sammlung von 54 Gesängen für Trauungen. Für den gemischten Chor mit und ohne Begleitung. Görlitz, 1870. Wollmann. VIII u. 80 S. qu. 4°. — 8. Fünfzig Chöre, Hymnen und Motetten für alle Feste des evangelischen Kirchenjahrs. Für vierstimmigen

gem. Chor. Leipzig, 1874. Kummer. VI u. 136 S. 4°. — 9. Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule u. Haus. Oder Allgemeines Choralbuch für die deutsche evangelische Kirche. Auf Quellenforschung gestützter Beitrag zur Regeneration des evangelischen Kirchengesangs. (Zweiter Titel:) Allgemeines vierstimmiges Kirchen- und Haus-Choralbuch für die Königlich Preußisch-Schlesischen Lande ꝛc. 2 Tle. Berlin (1872—1874). Ad. Stubenrauch. 4°. I. XVI u. S. 1—440. Nr. 1—463. II. VI u. S. 441 bis 1027. Nr. 464—1337. In diesem Ch.-B. finden sich folgende zwei neue Melodien von J.: II. Nr. 935. S. 737. Laßt mich gehn. G-dur. h a g c̄ h a. II. Nr. 1236. S. 936. Wenn ich ihn nur habe. G-dur. h h c h a g. — 10. 311 Choräle der evangelischen Kirche. Oder Schlesisches Choralbuch. Auf Quellenforschung gestützt vierstimmig bearbeitet. Berlin, 1874. A. Stubenrauch. XV u. 228 S. 4°. — Schlesisches Choralbuch. Auf Quellenforschung gestützt und vierstimmig bearbeitet. 2. Ausgabe, durch Hinzufügung aller zum „Schlesischen Provinzial-Gesangbuch“ noch notwendigen Melodien erweitert und als schlesisches Provinzial-Choralbuch herausgegeben. Berlin, A. Stubenrauch. 4°. — 11. Der Präludist. Sammlung von Choralvorspielen in den verschiedensten kontrapunktischen Formen, zu jedem evangelischen Choralbuch ꝛc. Breslau, Hientzsch. 10 Bde. Erschienen sind Bd. 1—7 mit 890 Nrn. zu 239 Chorälen. — 12. Orgelklänge, oder leicht ausführbare Präludien in den gebräuchlichsten Tonarten ꝛc. Leobschütz, C. Kothe. Heft I—IV ist erschienen.

Jalousieschweller, eine der Vorrichtungen am Kasten, in den das Echowerk einer Orgel eingeschlossen ist, durch welche dieser beliebig so geöffnet und geschlossen werden kann, daß er ein Crescendo und Decrescendo, selbst ein Sforzando des Tones der eingeschlossenen Stimmen bewirkt. Der Name dieser Vorrichtung rührt daher, daß sie von den Fensterläden, die in einer zuerst in Venedig aufgekommenen bekannten Form Jalousien genannt werden, zunächst auf das Clavicembalo und von diesem auf die Orgel übertragen wurde. Zwar wird die Erfindung dieses Schwellers noch gegenwärtig gewöhnlich dem Franzosen Grenié zugeschrieben und auf 1811 datiert,[1]) es ist dies jedoch ein Irrtum. Derselbe war schon viel früher in England im Gebrauch, zuerst an Klavieren, dann hatte ihn der Orgelbauer Samuel Green (1730—1796) auf die Orgel übertragen;[2]) in Deutschland brachte ihn Abt Vogler, in Italien Benjamin Tronci aus Pistoja 1812, in Frankreich Seb. Erard 1827 zur Anwendung.[3]) — Die Vorderwand des Echokastens — gewöhnlich nur diese, da und dort auch die beiden Seitenwände — besteht aus meist horizontal, seltener vertikal (z. B. bei Cavaillé-Coll, Orgel zu Saint-Vincent de Paul in Paris) sich öffnenden Jalousien, die mittelst eines Fußtrittes über dem Pedal vom
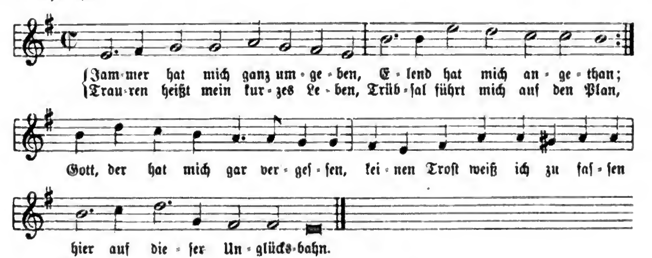
[1]) So bei v. Dommer, Musik. Lexikon. 1865. S. 440. Mendel, Musik. Konvers. Lex. V. 1875. S. 358 u. a. Über die Erfindung Grenié's vgl. Fétis, Biogr. univ. des Music. IV. S. 99 f.

[2]) Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 91.

[3]) Vgl. Ply, La Facture moderne. Lyon, 1880. S. 17. 18. 19.

Organisten beliebig geöffnet werden können und durch ihr eigenes Gewicht, oder durch Extragewichte oder Federkraft sich wieder schließen. Diese Jalousien werden da, wo sie aufeinander liegen mit Tuch gefüttert, was freilich den Nachteil hat, daß hiedurch der Ton auch bei geöffneten Jalousien gedämpft wird. Tuch ist ferner dem Mottenfraß und auch sonst ziemlich rascher Abnutzung ausgesetzt und verursacht deswegen Staubansammlung in den Pfeifen. Manche Orgelbauer, namentlich englische,[1]) ziehen daher vor, starkes, glattes Papier aufzuleimen, was jene Übelstände hebt und zugleich eine harte Oberfläche bildet, die den Ton auch bei offenen Jalousien reflektiert. Sind die Jalousien schmal, so müssen sie natürlich zahlreicher sein und bieten daher eine größere Anzahl von Stirnseiten (Holzdicken) dar, die auch im geöffneten Zustande das freie Ausströmen des Tones hindern; zu breite Jalousien sind dem Verbiegen zu sehr ausgesetzt, daher ist ihre richtige Breite von Wichtigkeit. Sie wird in England, wo diese Art von Schwellern am vollkommensten hergestellt wird und allgemein im Gebrauch ist, im Mittel zu 6—10 engl. Zoll, bei einer durchschnittlichen Dicke von ½—2 engl. Zoll, genommen. — Die Anwendung dieses Schwellers, die in Wirklichkeit nicht sowohl ein Stärker- oder Schwächer-, als vielmehr ein Näher- und Entfernterklingen des Tones bewirkt, verlangt gebildeten künstlerischen Geschmack und offenen Sinn für kirchliches Dekorum, wenn sie nicht, statt künstlerisch zu wirken, zur unleidlichen und der Kirche unwürdigen Manier werden soll.

Jammer hat mich ganz umgeben, Choral, dessen Weise Johann Schop als Erfinder zugehört. Sie erschien zugleich mit dem Liede Johann Rist's in dessen „Himmlischen Liedern" 1642 (Ausg. von 1652. S. 136) und ist dem Liede da, wo sich dieses im evangelischen Kirchengesang erhalten hat, auch geblieben. Bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 700. S. 933, erscheint sie, mit „Schop" unterzeichnet, in folgender z. B. mit dem Lüneburg. G.-B. 1695. Nr. 1340. S. 1116—1117 ganz gleichlautender Form, die sie also während des 17. Jahrhunderts bewahrt hat:



[1]) Vgl. Hopkins and Rimbault, a. a. O. II. S. 92.

Die Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 296. S. 136; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 506; König, Harm. Liedersch. 1738. S. 304 halten den Tongang derselben auch in der ausgeglichenen Form fest (nur bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 149. S. 68 ist die Anfangs- und Schlußzeile geändert), ebenso wie die neueren, z. B. Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 141. S. 49 (der unter Nr. 142. S. 50 auch eine Nebenmelodie hat); Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 143. S. 51, der „König 1738", und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 869. S. 697, der das „Nürnb. G.-B. 1676. Nr. 1062" als Quelle angiebt.
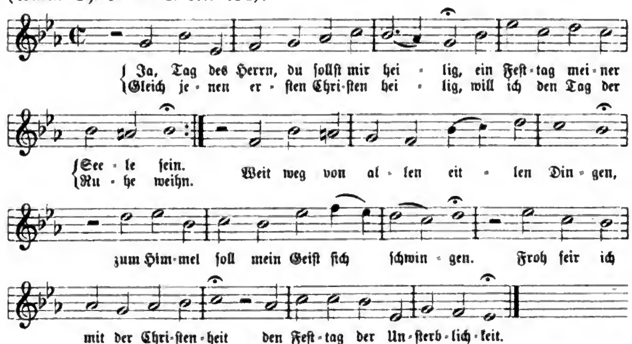
Jam moesta quiesce querela, der berühmte „Hymnus in exequiis defunctorum" des Aurelius Prudentius wurde auch in der evangelischen Kirche mit seiner uralten Melodie noch lange lateinisch gesungen; er steht so bei Val. Babst, G.-B. 1545. Bl. b. j.; Keuchenthal, Kirchengesänge 1573. Bl. 571; Calvisius, Harm. Cant. eccles. 1597. Nr. CIIII; Cant. Sacr. Goth. III. 1657. S. 70 u. s. w., „und wurde selbst noch im 18. Jahrhundert in Hamburg bei allen Leichen gesungen." Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 314. Für den evangelischen Gemeindegesang aber entstanden verschiedene deutsche liedmäßige Bearbeitungen desselben, über die, sowie über die Melodie der Art. „Hört auf mit Trauern und Klagen" zu vergleichen ist.

Jansen, Johann Heinrich Friedrich Ludwig, war am 31. Mai 1785 zu Salzheyerßum bei Hildesheim geboren und besuchte von 1799—1803 das Gymnasium zu Hildesheim, wo er namentlich auch musikalische Studien machte, zu denen ihn Neigung und Talent besonders hinzogen. Von 1803 an war er Kantor und Lehrer an verschiedenen Orten im Hildesheimischen, zuletzt seit 1816 zu Rheden, wo er jedoch schon am 28. Januar 1832 starb. — Außer einigen pädagogischen Schriften und Abhandlungen in Zeitschriften verfaßte er:

Die evangelische Kirchengesangskunde oder Encyklopädisches Handbuch aller nötigen und nützlichen Kenntnisse zur Ausführung eines erbaulichen sowohl Gemeinde-, als Altar- und Chorgesanges in den evangelischen Kirchen 2c. Jena, 1838. Hochhausen. XIV u. 278 S. gr. 8°. — Dies Werk enthält nach einer allgemeinen Einleitung und einem Abriß der Geschichte des Kirchengesangs in drei Abteilungen: „Gemeindegesang und kirchliches Orgelspiel" — „Altargesang" — „Chorgesang" — Belehrungen über den musikalischen Teil des Gottesdienstes im Stile der rationalistischen, jeglichen geschichtlichen Sinnes baren Zeit; es war von Anfang an wenig tiefgehend angelegt, und ist daher jetzt gänzlich veraltet.

Ja, Tag des Herrn, du sollst mir heilig, Choral. Das Lied Lavaters, das die Sonntagspflichten in rethorischer Darstellung behandelt, genoß in der rationalistischen Zeit ziemliches Ansehen und rief eine Anzahl Melodien hervor, die jedoch, wie das Lied aus den besseren neueren Gesangbüchern verschwand, so auch in den Choralbüchern wieder weggelassen wurden. Nur in einigen schweizerischen Gesang-

büchern hat sich das Lied mit verschiedenen Melodien erhalten, außerdem ist es in Württemberg noch in kirchlichem Gebrauch und wird nach der unten aufgeführten Silcher'schen Melodie viel und gern gesungen. Wir nennen die folgenden Melodien: eine solche bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1312. S. 986 aus einem Manuskript-Choralbuch des vorigen Jahrhunderts in der Kirche zu Lauban; eine von Just. Heinrich Knecht 1797 erfundene und in seinem Ch.-B 1799. Nr. CXXXV. S. 144 veröffentlichte Weise; eine Melodie von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 281. S. 129, die auch noch Jakob und Richter, a. a. O. I. Nr. 384. S. 332 haben; außerdem giebt Schicht, a. a. O. II. Nr. 445. S. 201 eine weitere Weise, ohne deren Herkunft zu nennen; ebenfalls unbekannter Herkunft ist die Melodie des St. Gallischen G.-B.s Nr. 267. S. 376, und das Zürcher G.-B. 1855. Nr. 162. S. 238 verwendet für das Lied die aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 183 zuerst bekannt gewordene Weise zu „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" (vgl. den Art.).[1]) — Die in Württemberg im Kirchengebrauch stehende Melodie wurde von Friedrich Silcher (vgl. den Art.) 1824 erfunden und in „Vierstimmige Gesänge der evangelischen Kirche." Stuttg. 1825 (der Stimmenausg. des Württ. Ch.-B. von 1828) erstmals gedruckt. Sie heißt im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 66. S. 28 (Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 151):

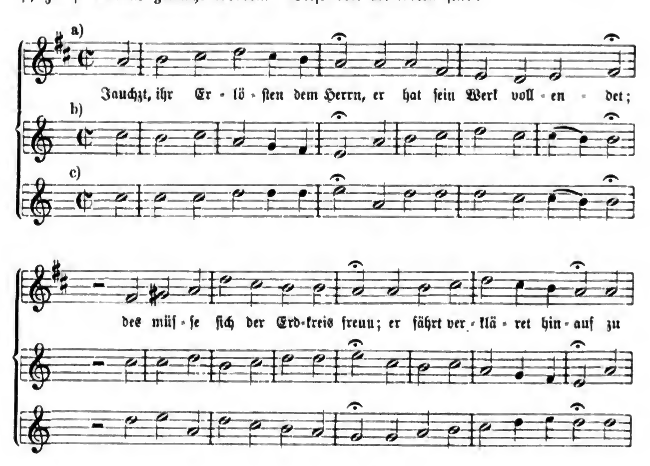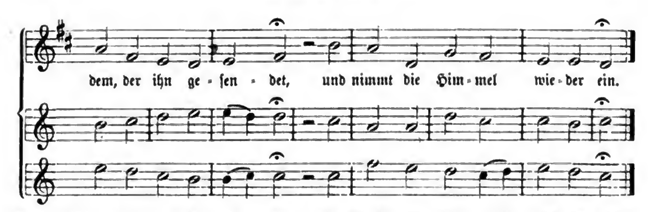


Dr. Jul. Schäffer, Vierst. Choralbuch enthaltend sämtliche Melodien zum G.-B. für evang. Gemeinden Schlesiens. Bresl. 1880. Nr. 121. S. 144 hat eine weitere Melodie, der er die Benennung „O Tag des Herrn, du sollst mir heilig" erhält, während er ihr den Text „Umgürte die, o Gott, mit Kräften" unterlegt.

[1]) Dieselbe ist jedoch nicht von Joh. Adam Hiller erfunden, dem sie Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 157 irrtümlich zuschreibt; sonst gilt sie als Doles' Eigentum; aber auch dies ist nicht erwiesen.

Jauchzet Gott in allen Landen, Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis, mit dem Beisatz „et in ogni Tempo“ von Seb. Bach. Das Werk „steht mit dem Evangelium oder der Epistel des Sonntags in keinem Zusammenhang; seine eigentliche Bestimmung wird darum auch eine andre gewesen sein, die wir nicht einmal mehr mutmaßen können. Es ist ein feuriges Jubellied für Solosopran, das in eine Choralphantasie über „Nun lob mein Seel den Herren“ ausläuft und diese mit einem fugierten Halleluja-Satze beschließt.“ Der Text ist eine spätere Umdichtung (Bach-Ges. XII. 2. Vorr. S. IX). Vgl. Spitta, Bach II. S. 302. — Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. Nr. 51. — Kl.-A. Leipzig, Peters.

Jauchzt, ihr Erlösten, dem Herrn, Choral. Gellert's Ode zum Himmelfahrtsfest ist seiner Zeit viel komponiert worden, jedoch meist nur für den häuslichen Gesang. Doch erscheinen drei für sie erfundene Weisen auch in den Choralbüchern der älteren Zeit und haben sich teilweise bis in die Gegenwart herein erhalten. Die erste dieser Melodien (a) ist von Karl Philipp Emanuel Bach und wurde von demselben in „Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs.“ 1787. S. 6 zuerst veröffentlicht: die zweite (b) hat Joh. Adam Hiller erfunden und seinem Ch.-B. 1793. Nr. 110. S. 50 einverleibt; die dritte (c) endlich ist von Johann Gottfried Schicht komponiert und ebenfalls in seinem Ch.-B. 1819. I. Nr. 318. S. 143, wo sie mit seiner Chiffer „S.“ bezeichnet ist, zuerst bekannt gemacht worden. Diese drei Melodien sind:





Sie stehen noch bei Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 871. 872. 873. S. 699 bis 700. Auch Kühnau teilt in seinem Choralbuch II. 1790. Nr. 91. S. 96 eine von ihm erfundene Weise neben der Bachs (Nr. 214. S. 239) mit.
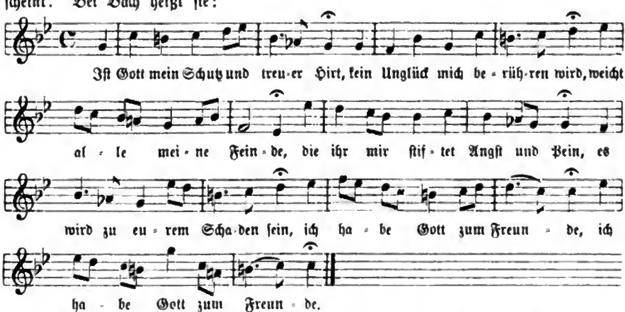
Ibach, Richard, Firma einer der bedeutendsten deutschen Orgelbauwerkstätten zu Barmen. Der Gründer derselben war Adolf Ibach, geboren am 20. Oktober 1766 zu Lüttringhausen; er etablierte sich 1794 an der Beyenburg bei Barmen, siedelte aber bald darauf nach Barmen selbst über und kaufte 1816 das Grundstück, auf welchem das jetzige Fabrikgebäude der Pianofortefabrik von Rudolf Ibach Sohn steht, das in seinem gegenwärtigen Umfang 1853 aufgeführt wurde. Ursprünglich beschäftigte sich die Firma vorwiegend mit Pianofortebau und fertigte daneben kleine Hausorgeln; 1826 aber ging die erste Kirchenorgel (für die kath. Kirche zu Elberfeld mit 15 kl. Stn.) aus ihrer Werkstätte hervor, der seitdem über 200 Orgelwerke jeder Größe gefolgt sind. Nach des Gründers Tode führten die Söhne: Karl Rudolf, Richard und Gustav Adolf das Geschäft unter der Firma Adolf Ibach Söhne fort, bis sich Gustav Adolf (gest. 18. Oktbr. 1880) trennte und unter seinem Namen 1. Juni 1862 eine eigene Pianofortefabrik gründete. Die alte Firma änderte nun in Gebr. Karl Rudolf und Richard Ibach, und es stand die Pianofortefabrik hauptsächlich unter der Leitung Karl Rudolfs, der 1804 geboren war, am 26. April 1863 zu Barmen starb und sich als Künstler in seinem Fach eines bedeutenden Rufes erfreute. Den Orgelbau leitete seit 1830 Richard Ibach, der am 17. Januar 1813 geboren, und überhaupt an 60 Jahre im Geschäft thätig war. 1869 trennte er sich von der alten Firma setzte das Orgelbaugeschäft allein fort und übergab es 1885 seinem Sohne Paul Ibach (geb. 23. November 1854), der es unter der Firma Richard Ibach fortführt. — Von den Orgelwerken, die bis heute in diesem Geschäfte gebaut wurden, nennen wir als die bedeutendsten:

1. Die Orgel der St. Lambertuskirche zu Düsseldorf. 1848. 35 kl. Stn. — 2. Die Orgel der großen Kirche zu Schwelm. 1850. 48 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 3. Die Orgel der Basilika zu Trier. 1858. 54 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 4. Die Orgel der evangel. Kirche zu Barmen. 1858. 53 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 5. Die Orgel der Metropolitankirche zu Valencia in Spanien. 1860. 77 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 6. Die Konzertorgeln zu Barmen 1860. 44 kl. Stn., Elberfeld 1861. 36 kl. Stn., Köln 1862 (Gürzenich).

40 kl. Stn. — 7. Die Orgel der evang. Kirche zu Köln. 1861. 39 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 8. Die Orgel der Parochialkirche zu Berg-op-Zoom. 1863. 41 kl. St. 3 Man., Ped. — 9. Die Orgel der Immanuelskirche zu Barmen. 1869. 36 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 10. Die Orgel der evang. Kirche zu Bonn. 1871. 45 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 11. Die Orgel der St. Patrikskirche zu San Francisko in Kalifornien. 1874. 45 kl. St. 3 Man., Ped. — 12. Die Orgel der großen evangel. Kirche zu Hagen. 1875. 47 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 13. Die Orgel der luth. Kirche zu Barmen. 1879. 41 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 14. Die Orgel der Trinitatiskirche zu Elberfeld. 1880. 32 kl. Stn. — 15. Die Orgel der San Nicolao-Kirche zu Bilbao in Spanien. 1884. 35 kl. Stn.
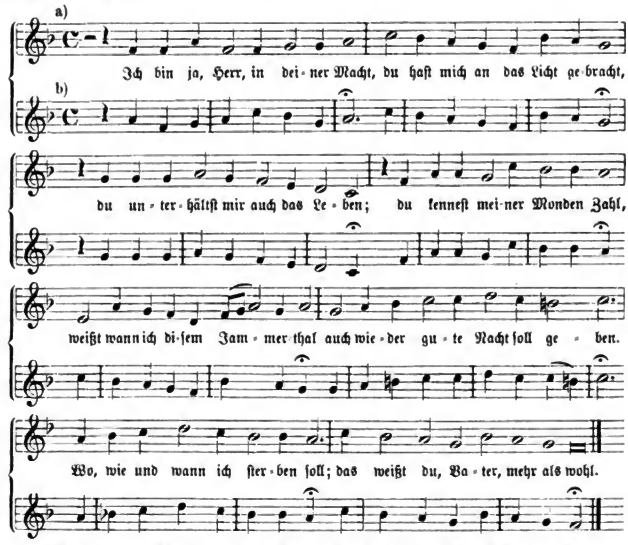
Ich armer Mensch und Sündenknecht, Solokantate zum 22. Sonntag nach Trinitatis (21. Okt. 1731 oder 9. Nov. 1732) von Seb. Bach, mit dem Schlußchoral „Werde munter mein Gemüte" zur 6. Strophe: „Bin ich gleich von dir gewichen." Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. Nr. 55.

Ich bin ein guter Hirt, Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (1735) von Seb. Bach. Ausg. der Bach-Ges. XX. 1. Nr. 85. — Sie verwendet als Schlußchoral: „Ist Gott mein Schild und Helfersmann" (Lied von Ernst Christoph Homburg 1658) mit Strophe 4: „Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt" mit wenig bekannter Melodie, die Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 282 irrtümlich Seb. Bach als Erfinder zuschreibt, während sie dem Liede „Verzage nicht, o Häuflein klein" (vgl. den Art.) zugehört und in „Hundert ahnmuthig und sonderbahr geistlicher Arien ꝛc. Dressden 1694." (Den „Anhang" zu „Geist- und lehrreiches Kirchen- und Hauss-Buch ꝛc. Dressden, 1694." 4°. bildend — vgl. Erk, Bachs Choralges. I. S. 116) mit der Aufschrift „Inc." (Incerti auctoris) erstmals erscheint. Bei Bach heißt sie:
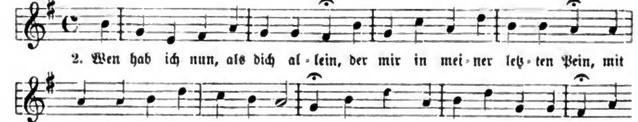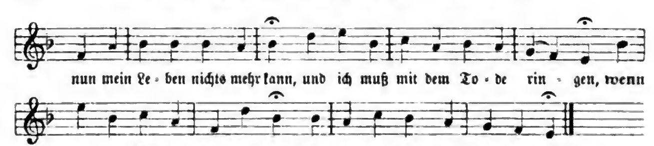


Ich bin ja Herr in deiner Macht, Choral von Heinrich Albert aus „Siebender Theil der Arien, Etlicher theils geistlicher, theils weltlicher Lieder ꝛc.

Königsberg 1648." 4°. Nr. 12, mit der Überschrift: „Bey hoch betrauerlichem, doch aber recht seligem Hintritt Herrn Robert Roberthin's, Churfürstl. Pr. Ober vnd Regiments Secretarij, den 7. Ostermonats Tag 1648." Die Melodie heißt in älterer und gegenwärtiger Fassung: a) bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 987. S. 1262 (Layriz, Kern III. Nr. 453. S. 54); b) „teilweise nach dem Original und nach Joh. Seb. Bach wiederhergestellt" bei Erk, Ch.-B. 1863. S. 104. Nr. 126:



Eine zweite Melodie aus den Kreisen des Halle'schen Pietismus erscheint erstmals in Freylinghausens G.-B. II. Tl. 1714. Nr. 654 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 1380. S. 938; vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 173); sie heißt bei Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 182. Nr. 203 (vgl. Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 316):
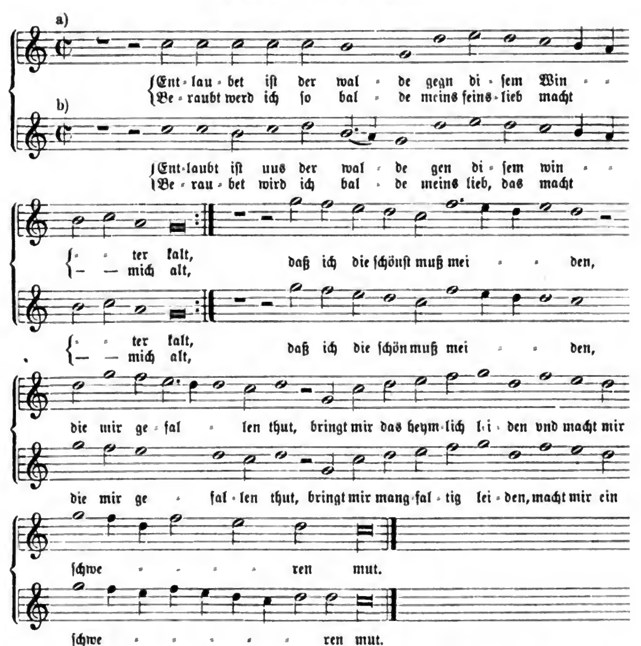




In den Choralgesängen von Seb. Bach 1786 III. Nr. 251 (vgl. Ausg. von L. Erk, II. Nr. 236) findet sich eine dritte Melodie unbekannten Ursprungs, die v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 270 ff. Bach als Erfinder zuschreibt und die auch Spitta, Bach II. S. 595. Anm. 22 für Bach in Anspruch nimmt. Zwei weitere Weisen stehen noch: die eine bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 694—695, die andere bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 432 als „andere Melodie.“

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke, Kantate für den Sonntag Septuagesimä (21. Jan. 1731 oder 10. Febr. 1732) von Seb. Bach, die nur für eine Sopranstimme (Anna Magdalena Bach) geschrieben und als geistliche Hausmusik gedacht ist. Die „fein ausgeführte Komposition“ verwendet als Schlußchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ mit der letzten Strophe („Ich leb indes in dir vergnüget“) des Liedes „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ als Textunterlage. Vgl. Spitta, Bach II. S. 274 f. Ausg. der Bach.-Ges. XX. 1. Nr. 84.

Ich dank dir, lieber Herre, Choral, dessen Weise ursprünglich dem weltlichen Volksliede „Entlaubt ist uns der Walde gegn diesem Winter kalt“ aus dem 15. Jahrhundert angehörte und in den Liederbüchern des 16. Jahrhunderts mit verschiedenen Varianten allgemein verbreitet war.[1]) Als die bis jetzt älteste Quelle der Melodie gilt Hans Gerle's Musika Teutsch ꝛc. Nürnberg, 1532. Bl. DIIa., dann findet sie sich bei Newsidler, Lautenbuch 1536. S. 8, in den Gassenhawerlin 1535. Nr. 1 mit Tonsatz von H. Heugel, bei Peter Schöffer 1536. Nr. 42 und Forster I. 1539. Nr. 61 mit Tonsatz von Thomas Stoltzer; Forster III. 1549. Nr. 5 mit Tonsatz von Kasp. Othmayr; Joh. Ott, 1544. Nr. 54. 55 mit Tonsatz von Ludw. Senfl; Bicinia 1545. II. Nr. 93, und ist aus diesen Quellen neuerdings verschiedentlich abgedruckt worden.[2]) Die zwei wichtigsten Lesarten der Weise sind:
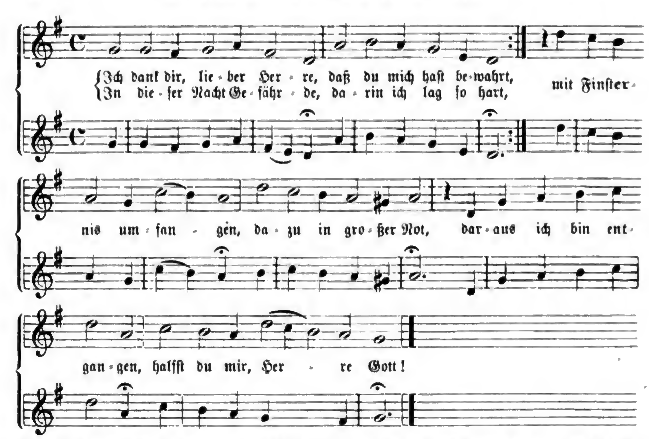
[1]) Vgl. Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes. 1868. S. 175. Publikationen der Gesellsch. für Musikforschung. Jahrg. IV. 1. S. 121. Uhland, Altd. Volkslieder. Stuttg. 1844—1846. Nr. 68, wo die Drucke und Mskr. aufgeführt sind, in denen das Lied vorkommt.

[2]) Vgl. solche Neudrucke bei Becker, Lieder und Weisen ꝛc. II. S. 9. Cäcilia. Mainz, Schott, 1846. S. 178 (5 verschiedene Zeichnungen). Publikationen IV. 1. S. 119—120 (4 Nrn.), Böhme, Altd. Liederbuch 1877. Nr. 257. 258, Erk, Euterpe 1846. Nr. 2. Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 296. S. 651, Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 284—286, von Winterfeld, Ev. K.-Ges. I. S. 59, Schneider, Gesch. des mus. Liedes. II. S. 161, Reißmann, Gesch. der Musik II. S. 34.



von denen die unter a) in „Gassenhawerlin" Frankf. 1535 Nr. 1, die unter b) bei Ott 1544. Nr. 54. 55 sich findet. — Das geistliche Lied, dem die Weise jetzt eignet, ist von Johann Kohlrose (gest. um 1560 zu Basel) gedichtet und erschien als „Ein schön geystlich new Liede, zu singen. So man zu morgens auffgestanden ist, im thon „Entlaubt ist uns der walde" erstmals in einem Wachterschen Einzeldruck, den Wackernagel[1]) in das Jahr 1535 setzt. Das erste Kirchengesangbuch, welches das Lied brachte war das Val. Schumann'sche 1539, dem das Magdeb. G.-B. 1540 folgte. Bei Val. Babst, G.-B. 1545. II. Nr. 46 erscheint sodann mit dem Liede die Melodie, genau in der Notation, wie solche oben aus Ott's Liedersammlung mitgeteilt ist. Sie heißt in reduzierter, kirchlicher Form (Wiener, G.-B. Nr. 453. S. 386 und Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 61. S. 60):
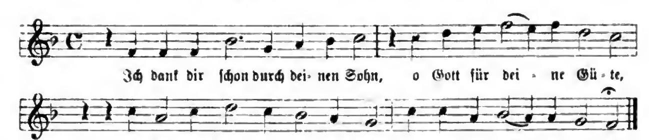
[1]) Vgl. Bibliogr. 1855. S. 133. S. 400. Ders. K.-L. 1841. Nr. 290 und Das deutsche K.-L. III. Nr. 114.



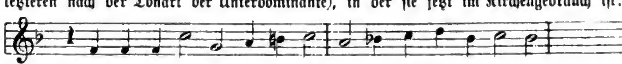
Michael Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. 244 und das G.-B. der Böhm. Brüder 1544 und 1576 gaben der Melodie den Text „Lob Gott getrost mit Singen" bei (vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 399). — Mit der 4. Strophe („Den Glauben mir verleihe") unsres Liedes verwendet Bach die Weise als Schlußchoral der Kantate „Wer da gläubet und getauft wird" (vgl. den Art.).

Ich dank dir schon durch deinen Sohn. Choral. Bei seinem ersten Erscheinen in „Geystliche Lieder ꝛc. Leipzig durch Zach. Beerwaldt 1586. Der Ander Theil." Nr. LXXXVIII. wird das Lied auf den „Thon, O Herre Gott, mich treibt die Noth" verwiesen. Seine eigene Melodie hat es zuerst bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. 251, und Prätorius wird auch die Erfindung derselben allgemein zugeschrieben. Im Inhaltsverzeichnis seines genannten Werkes steht zwar seine Namenschiffer „M. P. C. (Michael Praetorius Creuzbergensis) in der Rubrik „Autor Textus,[1]) hätte aber nach Erk, Ch.-B. S. 252 „wohl sicher in die gegenüberstehende Rubrik „Autor comp." gehört, und auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 220 vermutet in ihm den Erfinder, während das Goth. Cant. sacr. 1655. S. 502 mit der Überschrift „à 4 Mich. Praetorii" ihm nur den Tonsatz zuschreibt. Die Melodie heißt in ihrer ursprünglichen Gestalt:

[1]) Dies hat Veranlassung gegeben, daß Prätorius von jeher in vielen G.-BB. auch als Verfasser des Liedes genannt wurde; auch noch v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 383 hält ihn dafür, während sein Name am wahrscheinlichsten nur durch einen Druckfehler, oder wie Mützell, Geistl. Lied. III. Nr. 568. S. 1029 meint, „weil er das Lied etwas zugestutzt hat" in diese Rubrik gekommen ist. Vgl. auch Rambach, Anth. 1817. II. S. 164. Wackernagel, K.-L. I. S. 540.
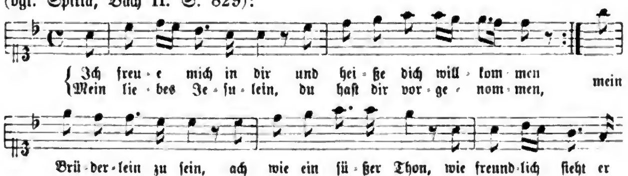


Die Umbildung der ersten und zweiten Zeile (mit der ungewöhnlichen Wendung der letzteren nach der Tonart der Unterdominante), in der sie jetzt im Kirchengebrauch ist:



erscheint zuerst bei Christoph Peter, Andachtscymbeln, 1655, und bei Joh. Crüger, Prax. piet. mel. 1656. S. 17. Nr. 7.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes, Kantate auf den 19. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach. Im Hauptchor über Röm. 7, 24 blasen Trompeten und Oboen den Choral „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" im Kanon der Quinte und am Schluß desselben wiederholt die Trompete allein nochmals die beiden ersten Zeilen, so daß in der Form der musikalischen Frage geschlossen werden kann. Vgl. Spitta, Bach II. S. 565—566. — In der Mitte der Kantate erscheint die vierte Strophe von „Ach Gott und Herr" (vgl. den Art.) und den Schluß bildet die zwölfte Strophe („Herr Jesu Christ einiger Trost") des erstgenannten Chorals. — Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 48.
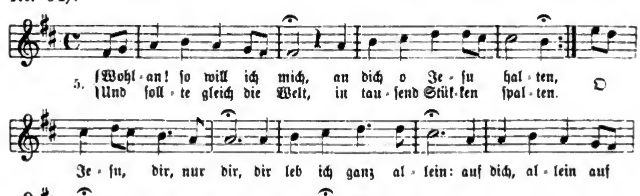
Ich freue mich in dir, Choralkantate zum dritten Christfeiertag von Seb. Bach über das Weihnachtslied Kasp. Zieglers (vgl. Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 332) und seine weniger bekannte Melodie, die Layriz, Kern III. Nr. 528 giebt und ihr das. S. VI. „um 1714?"[1]) beischreibt. Bach hatte sich dieselbe zuerst so notiert (vgl. Spitta, Bach II. S. 829):



[1]) Er scheint damit auf Freylinghausen, G.-B. II. 1714 als Quelle hindeuten zu wollen, obwohl daselbst G.-B. I. 1704. Nr. 27 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 62. S. 38) „Ich freue mich in dir" auf die Weise „O Gott, du frommer Gott" verwiesen, und über „O stilles Gotteslamm" das. II. Tl. 1714. Nr. 429 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 946. S. 629) hinwiederum steht „Mel. Ich freue mich in dir rc." Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 64. S. 41 giebt Königs Harm. Liederschatz 1738 als Quelle.



in der Kantate selbst aber dann so verwendet (vgl. Erk, Bach's Choralgesänge I. Nr. 64):



und in dieser Form mit nur unwesentlichen Änderungen bringt sie dann auch König, Harmon. Liederschatz 1738. S. 280 zu dem Liede „O stilles Gotteslamm".

Ich geh und suche mit Verlangen, Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis (1732) von Seb. Bach. Dies Werk ist ohne Chor, nur für Sopran und Baß gesetzt; am Schluß erscheint im Sopran die letzte Strophe des Chorals „Wie schön leucht't uns der Morgenstern. Vgl. Spitta, Bach II. S. 280. Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 49.

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben, Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach. Der „merkwürdige Anfangschor — über Mark. 9, 24 — drückt die Empfindung des Schwankens und Zweifelns in ebenso bestimmter als meisterlicher Weise aus; den Schluß bildet eine Choralphantasie über die siebente Strophe des Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt." Vgl. Spitta, Bach II. S. 298. — Ausg. der Bach-Ges. XXIII. Nr. 109.

Ich habe genug, ich habe den Heiland, Solokantate für das Fest Mariä Reinigung (2. Febr. 1731 oder 1732) von Seb. Bach. Ursprünglich als geistliche Kammer- oder Hausmusik gedacht und für Anna Magdalena Bach komponiert, wurde dies Werk später für Mezzosopran oder Alt, und endlich im Hinblick auf den kirchlichen Gebrauch für Baß (im Evangelium die Worte Simeonis) eingerichtet. Vgl. Spitt, Bach I. S. 757. II. S. 302—305. S. 809 f. u. S. 800 ff. — Ausg. der Bach-Ges. XX. 1. Nr. 82.

Ich habe meine Zuversicht auf den getreuen Gott gericht't, Kantate für den 21. Sonntag nach Trinitatis (14. Okt. 1731 oder 29. Okt. 1730); sie hat unter den Leipziger Kantaten erstmals obligate Orgelbegleitung, als Einleitung

dient ihr das für Orgel übertragene Klavier- oder Violinkonzert D-moll (Ausg. der Bach-Ges. XVII. Nr. 1) und den Schlußchoral bildet Strophe 1 von „Auf meinen lieben Gott.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 277—278.

Ich hab in Gottes Herz und Sinn, Choralkantate zum Sonntag Septuagesimä von Seb. Bach, der das ganze Kirchenlied „Ich hab in Gottes Herz und Sinn mein Herz und Sinn ergeben“ von Paul Gerhardt, mit der Melodie „Was mein Gott will das g'scheh allzeit“ als Unterlage dient; den Schlußchoral bildet die 12. Strophe „Soll ich denn auch des Todes Weg und finstre Straßen reisen.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 568 ff. — Ausg. der Bach-Ges. XXII. Nr. 92.

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, Choral. Das Lied, das bis jetzt überall dem Dr. Johann Pappus (1549—1610) zu Straßburg zugeschrieben wurde, ist nach Wackernagels Nachweisungen[1]) aus Strophen, welche in verschiedenen Erbauungsschriften des Predigers Johann Leon (gest 1597 zu Wölfis) zuerst erschienen sind, zusammengestellt worden. Nach W. Bäumkers Meinung jedoch wäre das Lied älter; er bemerkt dazu: „In einer handschriftlichen Ergänzung zu Lukas Lossius Psalmodia sacra 1553 (vom J. 1580, königl. Biblioth. in Berlin) finde ich: „Folgt Im thon: Ich habe mein Sach Gott heimgestellt: Ich weiß mir ein Blümlein hübsch und fein, es thut mir wohlgefallen.“ Ohne Zweifel existiert also ein altes geistliches Volkslied mit den Anfangsworten: „Ich habe mein Sach Gott heimgestellt.“ Dieses Volkslied war ein weitverbreitetes, denn man findet in niederdeutscher Sprache im Liederbuche der Katharina Tirs, geschrieben im Jahre 1588 im Nonnenkloster Niesing in Münster:

> Ich habe mein sache zu godt gestelt,
> der wert es wal machen, wi es em gefeldt etc.
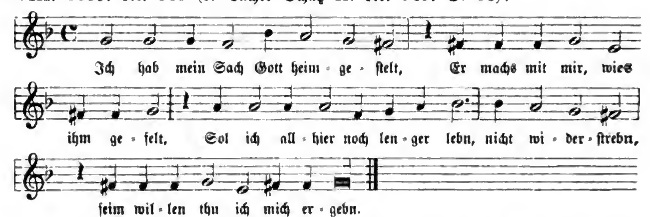
Hochdeutsch kommt ganz dasselbe Lied bereits um 1554 vor (bei Wackernagel III. Nr. 1242). Später wurde es textlich vielfach bearbeitet und erweitert, so z. B. in „Gassenhawer, Reuter vnd Berglieblein rc. von Knaust. Frankfurt 1571 (Wackernagel III. Nr. 1243). Eine andre Bearbeitung ist die von Johann Leon.“[2]) Bei seinem ersten Erscheinen in einem Kirchengesangbuch, dem Nürnb. G.-B. 1589. Bl. 233 wird es auf den „thon: Es ist auf Erden kein schwerer Leidn“ verwiesen und es bleibt ihm diese Überschrift in vielen Gesangbüchern. Gleichzeitig erscheint aber der „thon“ selbst mit dem Liede bei Joh. Rhau, Geistl. G.-B. Frankf. 1589. Bl. 269, in Wolders Katechismus-Gesangbüchlein. Hamb. 1598. S. 786 und a. a. O. Es gehörte also diese Melodie ursprünglich dem weltlichen Volksliede „Es ist auf
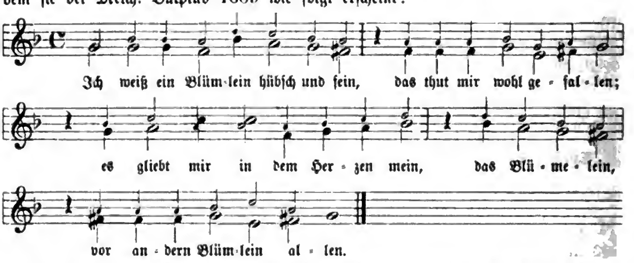
---

[1]) Vgl. diese Nachweise in dessen K.-L. I. S. 654. IV. Nr. 682. 693. 701. 711. 712. IV. S. 1184, und deren Zusammenstellung bei Fischer, K.-L.-Lex. 1878. I. S. 336 u. 337.

[2]) Vgl. Meister, Das kathol. deutsche K.-L. II. 1883. S. 274—275. Die niederdeutsche Version des Liedes ist abgedruckt bei Hölscher, Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande. Berlin, 1854. Nr. 58.

Erden kein schwerer Leiden"[1]) an und ging dann auf das geistliche Lied über. In dieser ihrer kirchlichen Verwendung heißt sie bei Michael Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1609. Nr. 189 (v. Tucher Schatz II. Nr. 149. S. 68):



Gleichzeitig wurde dann unsre Melodie noch zu einem andern geistlichen Liede verwendet: „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein"[2]) „vom Worte Gottes", mit dem sie bei Melch. Vulpius 1609 wie folgt erscheint:



Die hier der im Alt liegenden Melodie gegenüber gestellte Oberstimme soll nach v. Tucher von Vulpius als „neue Melodie" gemeint gewesen sein, während nach Böhme's u. a. Ansicht auch hier der mehrfach vorkommende Fall vorläge, daß man aus Mißverständnis statt dieser eigentlichen Melodie „die untere, begleitende Nebenstimme als Hauptmelodie genommen und durch solche Verwechslung einen unmelodischen Choral erhalten habe."[3]) Das Lied „Ich weiß ein Blümlein," das so ganz der Nachahmung eines Volksliedes gleichsieht, hält Hoffmann v. F., Geschichte des

---

[1]) Vgl. das Lied aus dem Ambraser Liederb. 1582. Nr. 118 (Neue Ausg. in der Bibl. des litter. Vereins zu Stuttgart. 1845 S. 133 ff.) bei Böhme, Altd. Liederb. 1877. Nr. 266. S. 343 f., wo auch eine Lesart der Mel. aus Hainhofers Lautenbuch. Mskr. von 1603 beigegeben ist.

[2]) Vgl. dasselbe bei Wackernagel, K.-L. V. Nr. 10. 11. Hoffmann v. Fallersl., Gesch. des K.-L. Nr 242. 243. Fischer, a. a. O. I S. 354 f.
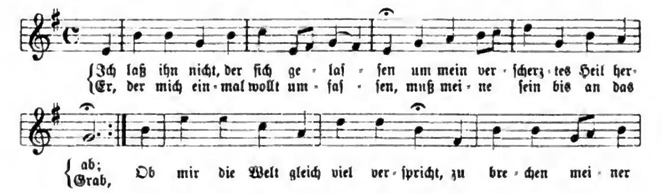
[3]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 365. Böhme, Altd. Liederb. 1877. S. 697. Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 131. S. 252.

deutschen K.-L. Nr. 242 für ein ursprünglich geistlich abgefaßtes, nicht dem weltlichen Gesang entlehntes Lied, und es ist daher die Reserve, mit der Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 von unsrer Weise sagt, „vielleicht aus deutschem weltlichem Gesang" immerhin gerechtfertigt.

Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen, eine der bekanntesten Kantaten Bach's und von ihm zum 3. Sonntag nach Trinitatis (17. Juni 1714) zu Weimar über den Johann Franck'schen Text komponiert. Er bezeichnete sie jedoch, da sie nur ganz allgemein gehaltene Beziehung zur Epistel des Sonntags (1 Petri 5, 5—11) hat, mit Recht als „Per ogni tempo." Sie enthält vier über Bibelstellen gesetzte Chöre: „Ich hatte viel Bekümmernis" Ps. 94, 19. „Was betrübst du dich, meine Seele" Ps. 42, 6. „Sei nun wieder zufrieden meine Seele" Ps. 116, 7 (zugleich mit Verwendung des Chorals „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zur 2. und 5. Strophe des Liedes), und den Schlußchor, „die strahlende Krone des Ganzen," über Offb. 5, 12. 13; außerdem drei Arien, zwei Recitative und ein Duett. Vgl. Spitta, Bach I. S. 525—532. Ausg. der Bach-Ges. V. 1. Nr. 21. Bearbeitung von Robert Franz. Part. Orchstn. Chorstn. Kl.-A. Leipzig, Leuckart.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, Kantate zum Feste Mariä Reinigung von Seb. Bach. Sie wurde am 2. Februar 1727 als Kirchenmusik, und vier Tage danach am 6. Febr. 1727 als Gelegenheitsmusik bei einem Trauergottesdienst (für Joh. Christoph v. Ponickau, einen hochangesehenen sächsischen Beamten) benützt, und ist „ein ernstes, sinniges Stück in der Stimmung der Worte des alten Simeon: Herr nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren." Vgl. Spitta, Bach II. S. 243—244. — Mit Ausnahme des Schlußchorals „Meinen Jesum laß ich nicht" (Strophe 6 „Jesum laß ich nicht von mir, steh ihm ewig an der Seiten") enthält das Werk keinen Chor.

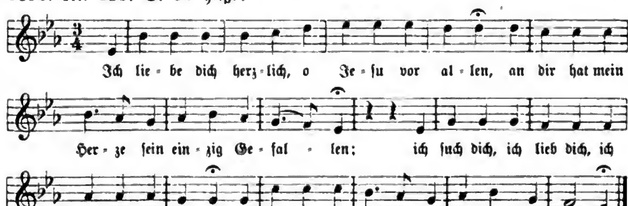
Ich laß ihn nicht, der sich gelassen, Choral, dessen Melodie zuerst bei Freylinghausen, G.-B. II. Tl. 1714. Nr. 414 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 908. S. 602 erschien. Sie steht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 209 und heißt z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 150. S. 53:





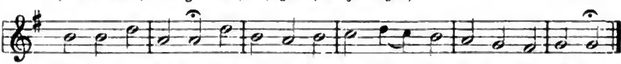
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, Kantate zum zweiten Pfingstfeiertag (14. Mai 1731 oder 2. Juni 1732) von Seb. Bach, ohne Chor mit dem Schlußchoral „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr." Die Baßarie „Greifet zu! Faßt das Heil ihr Glaubenshände" ist nach Spitta, Bach II. S. 257 f. eine Leistung höchsten Ranges.

Ich liebe dich herzlich, o Jesu, vor allen, Choral aus dem Freylinghausen'schen G.B. 1704. Nr. 377 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 909, S. 603), der in seiner jetzigen kirchlichen Zeichnung z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 151. S. 53 heißt:
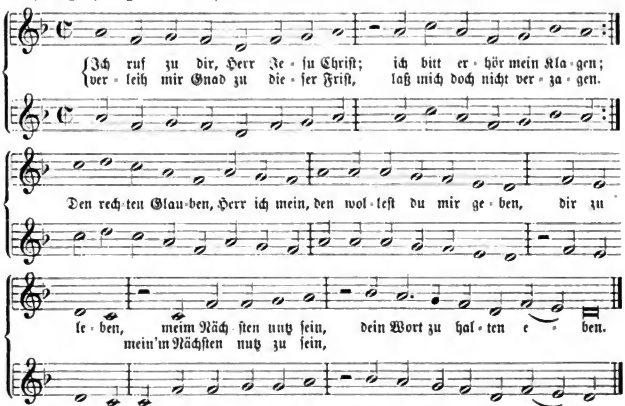


Eine zweite Weise ähnlichen Charakters wie vorliegende, steht bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 210, und eine dritte ist die folgende herrnhutischen Ursprungs, die im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 39a. S. 34 unter der Benennung „Ich rühme mich einzig der blutigen Wunden" heißt:





Sie wird öfters auch nach Herrnschmidt's Osterliede, dessen erste Strophe wir ihr nach dem Vorgang der schweizerischen Ausg. des Choralbuchs der Brüdergem. 1794. S. 35 untergelegt haben, „Kommt danket dem Helden mit freudigen Zungen" benannt (vgl. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 830. S. 672—673), während dies Lied bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 105 auf die Weise „Ach alles, was Himmel und Erde umschließet" verwiesen ist.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, Choral. Das treffliche Gebetslied des Johann Agricola (1492—1566) erschien schon vor 1530 in Einzeldrucken[1]) und kam von 1531 an in die Kirchengesangbücher, als deren erste das Erfurter Enchiridion 1531. Bl. Lvij und das niederdeutsche Sluter'sche Rostocker G.-B. 1531. Bl. Fib es bringen. Doch hält Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 345 „nach dem Verhältnis, in welchem das genannte Rostocker Gesangbuch zu dem von Luther besorgten Wittenberger Enchiridion von 1529 (Klug'sches G.-B.) steht," für „unzweifelhaft", daß das Lied auch schon in diesem stand. Auch von der Melodie, deren Herkunft bis jetzt nicht nachgewiesen ist, hält Erk, Ch.-B. 1863. S. 253, dem Fischer a. a. O. folgt, für wahrscheinlich, daß sie schon in dem noch nicht wieder aufgefundenen Klugschen G.-B. von 1529 stehe, während Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 216 dies bestreitet.[2]) Die ältesten Quellen für diese sind bis heute das Klug'sche G.-B. 1537. Bl. 133a, dann Köphl, G.-B. Straßb. 1537 und Val. Babst, G.-B. 1545. II. Nr. XVI. Sie heißt bei Babst gleichlautend mit Köphl, sowie in einer jetzt kirchenüblichen Zeichnung des Elberf. G.-B. 1859. Nr. 427. S. 391:
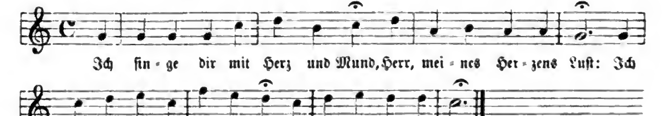


Seb. Bach hat über unsern Choral eine Choralkantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" zum vierten Sonntag nach Trinitatis (6. Juli 1732) geschrieben, für die er den ganzen Text auch für die Solonummern und recitativischen Partien

[1]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche K.-L. I. S. 392 und Vorw. S. XX. Ders. Bibliogr. 1855. S. 89. K.-L. III. Nr. 78.
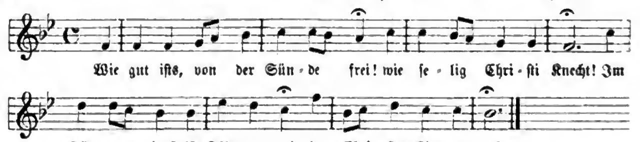
[2]) Das von Otto Kade aufgefundene und Monatsh. für Musikgesch. 1872. IV. S. 113 bis 136 beschriebene Jobst Gutknecht'sche G.-B. Nürnb. 1531 enthält weder das Lied noch die Melodie.

dem Kirchenliede entnahm. Vgl. Spitta, Bach II. S. 285—289. Diese Kantate ist in der Ausg. der Bach-Ges. noch nicht gedruckt. Außerdem verwendet Bach die Melodie mit der ersten Strophe des Liedes als Schlußchoral der Kantate „Wer da gläubet und getauft wird“ (vgl. den Art.).

Ich singe dir mit Herz und Mund, Choral. Dies Gerhardt'sche Lied wird zwar meist auf Melodien wie „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich,“ oder auf „Nun danket all und bringet Ehr“ verwiesen; Layriz, Kern II. Nr. 229 giebt ihm eine schottische Melodie („Scotsh Tune“) des 88. Psalms von Thomas Ravenscroft 1621, und das. III. Nr. 478 die Melodie „In Bethlehem ein Kindelein“ aus Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 bei. Doch hat das schöne Loblied auch eigene Melodien hervorgerufen, von denen zwei hier aufgeführt sein mögen. — Die erste derselben stammt aus Balth. König's Harm. Liederschatz. Frankfurt, 1738. S. 380 und heißt:



Aus ihr wurde in Württemberg eine Melodie zu dem Liede „Wenn ich nur meinen Jesum hab“ herausgebildet, die bei Adam Friedr. Bayerdörffer, Ch.-B. Schwäbisch-Hall 1768 erstmals vorkommt und im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 22 heißt:

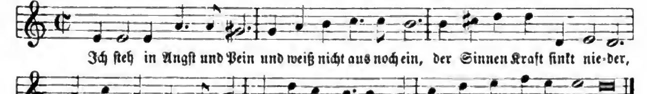


Eine zweite eigene Melodie von Joh. Georg Bernh. Beutler (vgl. den Art.) erschien zuerst in „Neue Christliche Lieder von H. G. Demme ꝛc. Gotha, 1799. 4. S. 65. Nr. 45, wo Beutler in der Vorrede als Komponist genannt ist (vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 253), und ging dann in vereinfachter Form in Karl Gottlieb Umbreits Allg. Ch.-B. Gotha, 1811. S. 96. Nr. 185 über, wo sie mit der Aufschrift „Joh. G. Beutler, Konrektor zu Mühlhausen. 1799“ versehen ist und heißt:





Ich steh in Angst und Pein, Choral von Heinrich Albert (vgl. den Art.). Das Lied Simon Dach's (mit dem Motto „— — supremi Judicis urnam non metuit fisus sanguine, Christe, tuo“) erschien mit der Melodie in H. Alberti's Arien. IV. Teil. 1641. Nr. 5, und ist z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 985. S. 1259 ausdrücklich mit „Albert.“ unterzeichnet. Sie heißt in der Form, wie sie in den G.-BB. des 17. Jahrhunderts vorkommt:
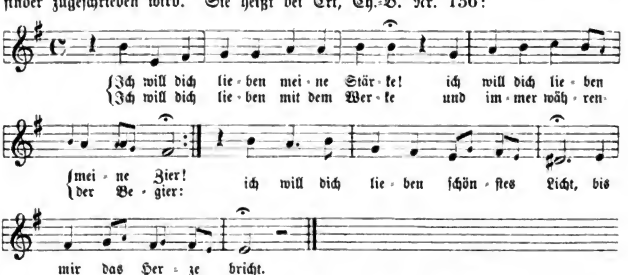


Mit nur unwesentlichen Varianten, wie solche z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 457; Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 99. S. 105; Schicht, Allg. Ch.-B. III. Nr. 835. S. 371 u. s. w. sich finden, hat sich die Weise bis zur Gegenwart im kirchlichen Gebrauch erhalten. — Eine Parallele steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 766; sie ist mit „C. H. D.“ bezeichnet, also von Dretzel selbst erfunden.

Ich steh mit einem Fuß im Grabe, Kantate zum dritten Sonntag nach Epiphanias (22. Januar 1730) von Seb. Bach, „voll Todesernst und Glaubensinnigkeit, mit einem tiefpoetischen Choral-Quatuor als Arie, in dem der Sopran zu den madrigalisch gefügten Worten des Tenors den Choral „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“ vorträgt.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 273. Als Schlußchoral ist die jonische Weise „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ mit der Strophe „Herr, wie du wilt, so schicks mit mir“ verwendet.

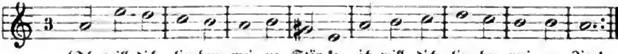
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, Kantate zum Osterfest (16. April 1713 oder 1. April 1714) von Seb. Bach; durchweg Solokantate für Tenor, aus drei Arien und zwei Recitativen bestehend, deren Instrumentalbegleitung nur aus der Orgel mit baßverstärkendem Fagott und einer Solovioline besteht. Die Musik zeigt „eine Mischung weicher Innigkeit und frischer Lebensfülle.“ Vgl. Spitta, Bach I. S. 495—498.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis (7. Okt. 1731 oder 26. Okt. 1732) von Seb. Bach, die mit der sechsten Strophe: „Komm o Tod, du Schlafesbruder“ des Liedes „Du o schönes Weltgebäude“ — Melodie von Johann Crüger — schließt. Vgl. Spitta, Bach II. S. 302 f. — Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. Nr. 56. — Kl.-A. Leipz. Peters.

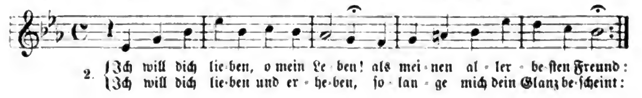
Ich will dich lieben, meine Stärke. Choral. Gleichzeitig mit dem Liede erschien in des Angelus Silesius „Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder rc. Breßlaw, 1657. S. 29. I. Buch „Das Zehende" (vgl. Rambach, Anth. III. S. 99) eine Melodie von Georg Josephi (vgl. den Art.), die aber, obwohl sie Wetzel, Anal. hymn. I. Stück 1. S. 33 „gar angenehm" nennt, nicht in kirchlichen Gebrauch kam. — Dagegen sind die folgenden drei Weisen mit dem Liede in den Kirchengesang übergegangen und haben sich in demselben erhalten: 1. eine Weise, die in Freylinghausen's G.-B. 1704. S. 579. Nr. 378 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 910. S. 604. Stözel, Nr. 301 a.) erstmals erscheint und Freylinghausen selbst als Erfinder zugeschrieben wird. Sie heißt bei Erk, Ch.-B. Nr. 136:
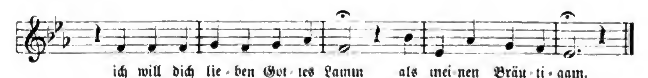


2. eine ursprünglich weltliche Melodie, die nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 223 schon 1642 vorkommt und vielleicht von Heinr. Pape (vgl. den Art.) erfunden ist. Johann Crüger verwendete sie 1662 in der Prax. piet. mel. geistlich und nach ihm gab ihr Störl, Ch.-B. 1710. Nr. 231 (Stözel Nr. 301 b.) die Gestalt, wie sie noch jetzt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 74 steht — sie ist also nicht, wie Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 682 vermuten, von Störl komponiert —:



3. eine Melodie, die sich zuerst in Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 270 findet und bei Jakob und Richter, Ch.B. II. S. 681. Nr. 844 heißt:





Jeep, Johann,[1]) ein tüchtiger Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts,[2]) über dessen Lebensumstände jedoch nur wenig Sicheres bekannt ist. Er war um 1585 zu Dransfeld im Braunschweigischen[3]) geboren und scheint frühe nach Nürnberg gekommen zu sein, wo er wohl auch seine musikalische Bildung vollendete. Denn obwohl schon von 1607 an Musikwerke von ihm erscheinen, zeigt ihn ein Porträt von 1613 noch als jungen Mann, und ein Widmungsgedicht von 1614 nennt ihn ausdrücklich „juvenis vir".[4]) Nach vollendeten Studien mag er in Nürnberg als Musiklehrer geblieben und daneben als Komponist thätig gewesen sein; da er sich als solcher auch mit dem kirchlichen Choral fleißig beschäftigte, so dürfte die Annahme nicht unstatthaft sein, daß unter den Choralsätzen, die, wie Hans Leo Haßler 1608 sagt, sowohl in seiner „als anderer dergleichen Composition" in den Nürnberger Kirchen gesungen wurden, auch solche von Jeep gewesen sein werden. Ein Amt aber scheint J. dort nicht gehabt zu haben, denn in den Vorreden seines „Studentengärtleins," einer weltlichen Liedersammlung in zwei Teilen, welche 1607 bis 1621 in mehrfachen Ausgaben zu Nürnberg erschien, unterschreibt er stets nur mit seinem einfachen Namen, ohne Titel oder irgend eine andre Bezeichnung anzugeben, oder sich auch nur „Musikus" zu nennen. Etwa von 1625 an erscheint er dann als gräflich hohenlohischer Kapellmeister zu Weikersheim,[5]) und da ein letztes Werk von ihm 1648 zu Ulm erschien, nimmt Mendels Musikalisches Lexikon an, er habe zuletzt dort gelebt und sei um 1650 gestorben. — Von J.s Werken sind hier anzuführen:

1. Geistliche Psalmen vnd Kirchengesäng D. Mart. Lutheri vnd anderer frommer Christen dem Choral nach komponirt. Nürnberg, 1607. —

[1]) Bei Schauer, Gesch. der kirchl. Dicht- und Tonkunst 1850. S. 475 u. a. auch irrtümlich „Jepp", bei Val. Haußmann 1607 (in der deutschen Ausg. von Gastoldis Tricinia. Nürnb. 1607) „Jep" geschrieben. Vgl. Monatsh für Musikgesch. VIII. 1876, S 32. 38.

[2]) Ob „einer der ausgezeichnetsten deutschen Vokalkomponisten" jener Zeit, wie Mendels Musik. Konvers. Lex. V. S. 373 will, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls reicht er, der gleichzeitig mit Hans Leo Haßler in Nürnberg lebte, an diesen in keiner Beziehung hinan.
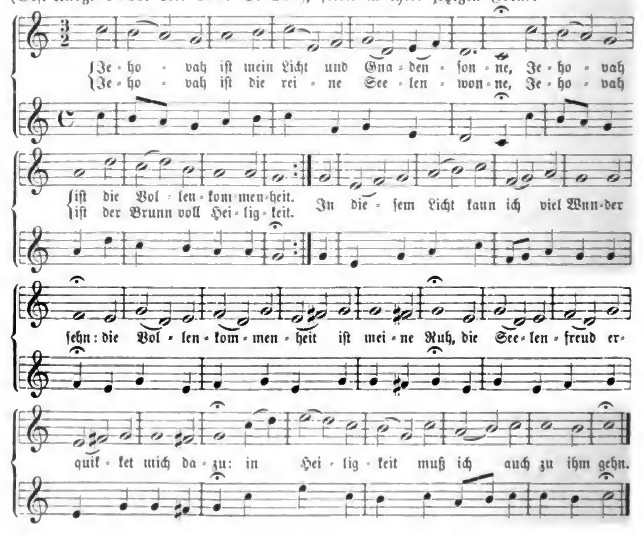
[3]) „Dransfeldensis Saxo-Brunsvvigus" nennt er sich selbst. Dransfeld, das Gerber, Altes Lex. I. S. 688 „Dransfeld" schreibt und Fétis, Biogr. des Music. V. S. 437 „en Saxe" gelegen sein läßt, ist jetzt hannoverisch und liegt in der Nähe von Göttingen.

[4]) In einem Scherz- oder Spottgedicht (es ist nicht nötig, daß man es mit Eitner, Monatshefte für Musikgesch. a. a. O. S. 38, durchaus für letzteres halte und darauf dessen Schlüsse baue) vom Jahr 1607 wird er, wenn dasselbe überhaupt auf ihn geht, von Val. Haußmann „Dillentant", „Fant" und „Alefanz" genannt.

[5]) Vgl. Jöcher's Gelehrten-Lex. Forts. v. Adelung: die Notiz wurde neuerdings von Quantz, Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. S. 37 bestätigt.

Aus diesem Werke sind die folgenden Choralsätze neu herausgegeben: bei von Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeisp. S. 7 u. 8 zwei Nrn., Schoeberlein-Riegel, Schatz. I. Nr. 6. 8. 25. 30. 31. 37. 46. 48. 61. 63. 71. 78. 85. 101. 121. II. Nr. 159 u. 253. III. Nr. 72. 218. 219. 249. 258. 338. 386. — 2. Dasselbe Werk in neuer Ausgabe. Nürnb. 1629. Sätze daraus findet man bei Schoeberlein, Musica sacra. 1869. S. 2. 69. 78. 90. 94. 152. 155. und bei Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 34c. S. 29. Nr. 108a. S. 98. Nr. 114. S. 104 f. Nr. 290. S. 249—250. Nr. 325. S. 273—274. Nr. 431. S. 393. Nr. 436. S. 401 f. II. Nr. 515. S. 473—474. — 3. Christliches Gesang-Büchlein. Ulm, 1648 (nach Mendels Lex. V. S. 374).

Jehovah ist mein Licht und Gnadensonne, Choral. Joachim Neander hatte seinem Liede bei dessen erstem Erscheinen in den „Bundesliedern" 1680 (vierter Druck 1689. S. 275) eine eigene Melodie beigegeben, aber diese hatte ebensowenig Anklang gefunden, als die weitere, welche der Kapellmeister Strattner für dasselbe erfunden und ihm in der 5. Ausg. der „Bundeslieder" von 1691 (siebenter Druck 1700. Nr. 5. S. 14—17) mitgegeben hatte. Erst eine dritte Weise, welche im Darmstädter G.-B. 1698. S. 275 erstmals erschien, ist mit dem Liede in kirchlichen Gebrauch gekommen. Sie heißt bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 172. S. 246 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 364. S. 227), sowie in ihrer jetzigen Form:



Im dreiteiligen Takt geben sie nach Freylinghausen noch Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 219, Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 92. S. 104—105, und Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 374. S. 700. Doch setzt Kühnau auch die ausgeglichene Form bei (Nr. 93. S. 106—107) und bezeichnet sie als die bessere, und sie findet sich seit König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 110 auch gewöhnlich verwendet; so z. B. bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 240; Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1156. S. 495; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 154. S. 54; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 138 u. a. Auch das neue schlesische Choralmelodienbuch hat sie zu „So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen" erhalten (vgl. Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 132. S. 155). Manche Ch.-BB. behalten auch die Melodie des 27. Psalms aus dem französisch-reformierten Liedpsalter (vgl. den Art. „So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen"), auf welche Neander sein Lied verwies, bei; so z. B. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 414. S. 173; Schicht, a. a. O. III. Nr. 1157. S. 496 und Layriz, Kern. II. Nr. 294. S. 90.
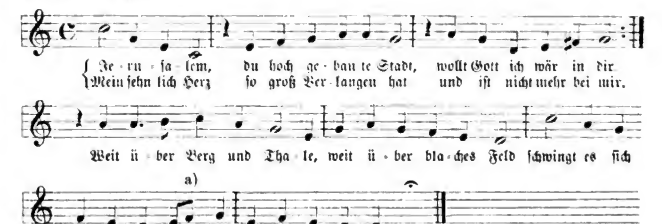
Jensen, Wilhelm Gottlieb Martin, lebte als königl. Musikdirektor und Organist zu Königsberg und starb daselbst 1842. Er gab ein von Ernst Theodor Reinhard, Rektor der königlichen höheren Stadtschule zu Saalfeld (geb. 1792, gest. 1849) ausgearbeitetes Choralbuch für die Provinz Preußen unter dem Titel heraus:

> Vierstimmiges Ch. B. für die evangelische Kirche der Provinz Preußen rc. Königsberg, 1828. Hartung. Dasselbe enthält 214 Choräle und erhielt einen „Ergänzenden Nachtrag". Das. 1838, von 160 Chorälen, der die Bestimmung hatte, für Lieder des Quandt'schen und Rogall'schen, durch das neue Provinzialgesangbuch für Preußen nicht verdrängten älteren G.-B. Melodien zu geben. Die Choräle sind ganz in der älteren rationalistischen Weise Hillers, mit „einem vorwiegenden Hange zur Sentimentalität" gesetzt; vom Bearbeiter sind drei, vom Herausgeber eine eigene Melodie aufgenommen.[1])

Jerusalem, du hochgebaute Stadt, Choral. Das Lied „Vom himmlischen Jerusalem. D. Johann Matth. Mayfarts" (aus seiner Tuba novissima. Coburg, 1626; vgl. Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 121) und seine Melodie, die gewöhnlich Melchior Franck (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben wird, obwohl dies, solange nicht der ursprüngliche Tonsatz aufgefunden ist, unsicher bleibt, „gehören zu den schönsten Kleinodien des Liederschatzes der evangelischen Kirche." v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 75 ff., der Franck als Komponisten der Melodie annimmt, sagt von derselben: „Die letzte Melodie, welche Franck geschaffen, seine vollendetste, schlägt einen noch tieferen Ton an; hier in der That klingt nicht ein Sehnen, ein Ahnen allein uns entgegen, sondern selig prophetisches Schauen. Wie Nicolai's herrliche Melodie zu seinem Liede von dem himmlischen Jerusalem „Wachet auf, ruft uns die Stimme" in kräftigem Aufschwung beginnt, so versenkt sich diese in die Tiefe eines unergründ-

[1]) Vgl. über dieses Werk v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 67—78 und Preuß. Volksschulfreund. Jahrg. 46. S. 255 ff.
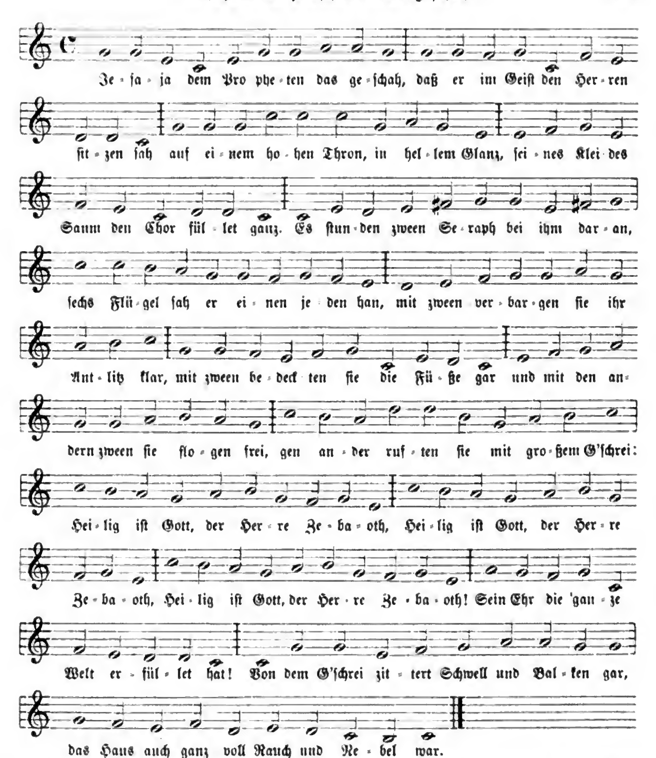
lichen Geheimnisses; aber nicht düsteres Träumen, sondern freudig selige Hingebung, wahrhafte Verklärung tönt sie vor uns aus." Die bis zur Stunde älteste Quelle unsrer Melodie ist: „Christlich neu vermehrt- und verbessertes G.-B. Erffurth 1663. S. 708; sie heißt:



In Bezug auf die Zeichnung derselben ist noch zu bemerken, daß das Darmstädter G.-B. 1698. S. 309, und Freylinghausen G.-B. 1704. S. 1056. Nr. 678 bei a) statt f fis haben, was in neueren Ch.-BB. teils angenommen, teils verworfen wird. Das Freylinghausen'sche G.-B. von 1741 bringt unter Nr. 1435 eine Parallelmelodie, die jedoch nicht in den Kirchengebrauch gekommen ist.

Jesaja dem Propheten das geschah. „das Deutsch Sanktus", das Luther in seiner Schrift „Deudsche Messe vnd ordnung Gottis Diensts." Wittenberg, 1526, nach Text und Melodie zuerst veröffentlichte, und für dessen liturgischen Gebrauch beim Abendmahl er die Vorschrift gab, daß man „flux auff die consecration des Brods, das Sacrament verzehr vnd gebe, ehe man den Kilch segenet . . . Vnd dieweyl singe das deudsche sanctus, odder das Lied, Gott sei gelobet, oder Johans Hussen lied, Jesus Christus vnser Heyland, darnach segene man den Kilch vnd gebe denselbigen auch, vnd singe was vbrig ist von obgenanten liedern oder das Deudsch Agnus dei." Nach dem viel berufenen und viel umstrittenen Zeugnis Johann Walther's[1]) hat Luther bei diesem „Deutschen Sanktus (Jesaja dem Propheten das geschah) . . . alle Noten nach dem rechten Accent und Koncent meisterlich und wohl gerichtet;" auf Grund dieses Zeugnisses wird er daher allgemein als Erfinder der Melodie angesehen, wie er der Dichter des Liedes ist. Lied und Melodie, die in der Reformationszeit rasch allgemeine Aufnahme in den evangelischen Kirchengesang fanden, heißen:

[1]) Das allerdings erst bei Prätorius, Syntagma musicum. Wittenberg, 1615. I. S. 449—453 erscheint; neuerdings wurde es öfters abgedruckt, so bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 452; Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 25—26; v. Dommer, Handb. der Musikgeschichte. 1868. S. 182—183 u. a.

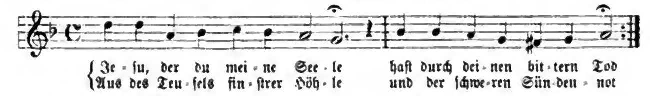


Die Ausführung dieses Gesanges geschah in der verschiedensten Weise. Vielfach wurde er als Chorgesang angesehen und behandelt, und wir finden ihn daher öfters in den Gemeindegesangbüchern übergangen, in den Kantionalen aber nicht harmonisiert, sondern zum einstimmigen „Choraliter“-Singen bestimmt, wobei etwa einzelne Knabenstimmen mit dem ganzen Chor wechselten.[1]) Schon in der Formula Missae von

[1]) Vgl. z. B. Braunschw. K.-O. 1531; das Sluter'sche G.-B. 1531; im Straßb. Groß K.-G.-B. 1560 unter der Rubrik „Deudsche Chorgesenge“; Schein, Kantional 1627. Prätorius, Mus. Sion. Bei Erythräus 1608 ist nur das dreimal Heilig als „Choral“ bezeichnet und choraliter notiert u. s. w.

1523 aber hatte Luther das Sanktus auch der Gemeinde zugeteilt, und wenn unser Gesang dasselbe vertrat, „erfuhr der darin enthaltene Lobgesang der Engel „Heilig ist unser Gott" meist eine besondere Auszeichnung. So heißt es: „Den Vers, Heilig, soll die Gemeinde langsam, mit Andacht und großer Ehrerbietung singen"; desgleichen: „In Städten aber, da Schulen sind, sollen drei Knaben den Vers langsam, vor dem Altar kniend, singen, und das Chor mit der Gemeinde denselbigen antworten," oder „es soll von den Knaben zweimal mit lauter Stimme gesungen werden, und wenn die Knaben den Vers zum drittenmal gesungen haben, dann beschließet das Chor mit dem folgenden Vers: „Sein Ehr die ganze Welt."[1]) In einzelnen Gegenden beschränkte man sich auch bloß auf die Worte der Seraphim: „Heilig ist unser Gott — erfüllet hat," ohne die Einleitung und den Schluß, und ließ dieselben entweder von der ganzen Gemeinde singen, oder vom Chore „am ersten Weihnachts-, Oster- und Pfingsttage nach verlesener Vermahnung an die Kommunikanten."[2]) — Manche Liturgiker der Gegenwart haben an unserm Gesang auszusetzen, daß er mehr nur ein Referat über Jes. 6, als ein wirklicher Lobgesang sei, und Schoeberlein (a. a. O.) „würde seine Verwendung als Festgesang für das Trinitatisfest geeigneter finden als für die Kommunion."[3]) — Vgl. auch den Art. „Sanktus".
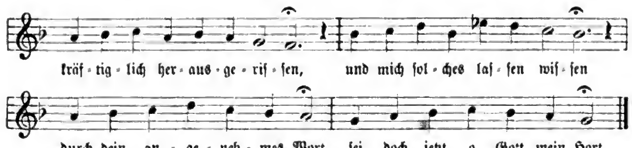
Jesu, der du meine Seele, Choral, dessen Melodie weltlichen Ursprungs ist und mit dem Text „Daphnis ging für wenig Tagen über die begrünte Haid" in „Des Daphnis aus Cimbrien Galathee" Hamburg, 1642. Bl. Ib" (Vorrede unterzeichnet: „Lüneburg den letzten des Mertzen 1642 . . . Theobald Grummer") erstmals erscheint. Sie ist nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221 vielleicht erfunden von Heinrich Pape (vgl. den Art.). Geistliche Verwendung zu dem Harsdörffer'schen Liede „Wachet doch, erwacht ihr Schläfer" (vgl. Riederer, Abhandlung vom deutschen Ges. Nürnberg, 1759. S. 260), fand sie zuerst in der Prax. piet. mel. Ausg. von Peter Sohre, Frankfurt, 1662 (vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 130). Ausg. von 1676. Nr. 28. S. 32. Dem obenstehenden Liede hat sie zuerst das Darmstädter Cant. 1687. S. 718 beigegeben. Sie heißt:



[1]) Vgl. Pommer'sche K.-O. 1563. 1731. Ludecus, Missale. 1589, u. a. Andere Ausführungsweisen noch bei Mich. Prätorius, a. a. O., und bei Melch. Vulpius, Kirchengesänge. 1604, u. a.

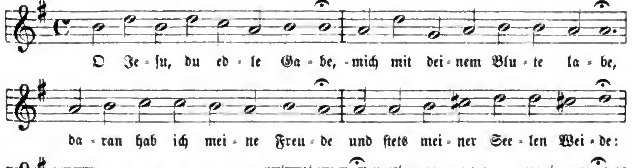
[2]) Vgl. Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1657; Hamb. K.-O. 1788, sowie die weiteren Nachweise über die verschiedenartige Ausführung bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 334. 335.

[3]) Auch Layriz kennt im liturgischen Teil seines „Kern" unsern Gesang nicht, und giebt ihn im Choralbuch II. S. 123 nur anhangsweise ohne Numerierung.



Seb. Bach hat das Lied und seine Melodie zu einer Choralkantate auf den 14. Sonntag nach Trinitatis (zwischen 1735 und 1744) verwendet. „Der herrliche Eingangssatz dieses Werkes hat mit dem Crucifixus der H-moll-Messe das Thema gemeinsam und ist eine Choralphantasie in Form einer Ciaconna." Vgl. Spitta, Bach II. S. 568. 578. 587. Beim Schlußchoral ist die zwölfte Strophe des Liedes „Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen" unterlegt. — Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 78. — Kl.-A. bearbeitet von Franz Wüllner, Ausg. des Bach-Vereins zu Leipzig. Leipz. Rieter-Bied. — Kl.-A. Leipzig, Peters. Auch sonst hat Bach die Weise noch mehrfach gesetzt, vgl. Choralgesänge gesammelt von C. Ph. E. Bach. 1765. I. Nr. 41 (1784. I. Nr. 37); 1786. III. Nr. 269 (Erk II. Nr. 241. 242. S. 66. 67).

Jesu, du mein edle Gabe, Choral. Das Lied, das später häufig auch mit dem geänderten Anfang „O Jesu, du edle Gabe" vorkommt, stammt aus dem Nürnb. G.-B. 1676. S. 171. Die Melodie, die mannigfach variiert, sich bis jetzt erhalten hat, geben wir in der Zeichnung von Witt's Psalmodia sacr. 1715. Nr. 322. S. 196:
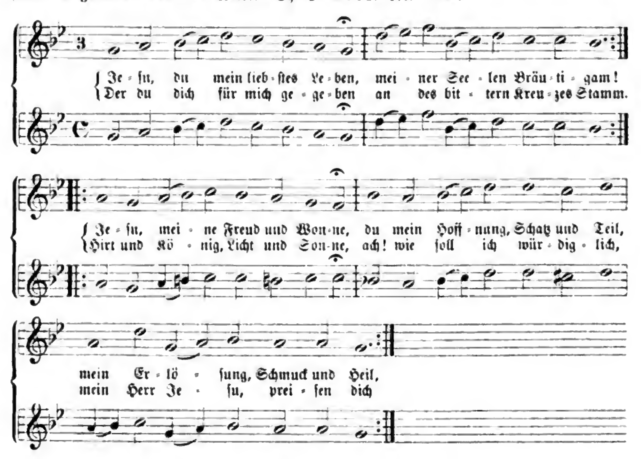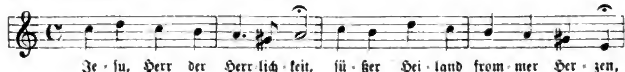




Varianten, namentlich der ersten Zeile finden sich z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 141. S. 73; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 352; König, Harm. Liedersch. 1738. S. 60 u. a. Bei König steht auch der zweite Teil der Weise zuerst in ausgeglichener Form, der dann die späteren Choralbücher, wie Schicht II. Nr. 545. S. 252. Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 158. S. 56 u. s. w. folgen. Schicht verweist das Lied außerdem noch auf eine Nebenmelodie, die in seinem Ch.-B. II. Nr. 414.

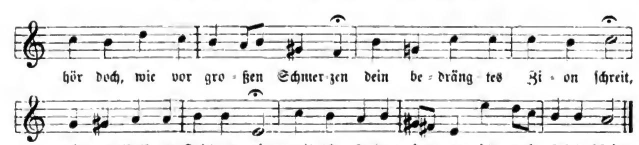
S. 188—189 unter der Benennung „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ steht und mit „S.“ bezeichnet, also von ihm selbst erfunden ist.

Jesu, du mein liebstes Leben. Choral von Johann Schop, dem Sänger Rist's. Die Melodie erscheint erstmals im 5. Zehen der „Himmlischen Lieder. Lüneb. 1642 (Vorr. vom 19. Dezbr. 1642) Nr. 4 (Ausg. von 1652. S. 296). Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 217. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 189; nach Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 369 stünde sie schon im Ersten Zehen 1641. S. 35, bei dem Liede „Jesu, der du meine Seele,“ doch scheint dies nur eine Verwechslung zu sein. Vgl. Zahn, Euterpe 1879. S. 88. Sie heißt in ihrem ursprünglich dreiteiligen Takt bei Christoph Peter, Andachts-Cymbeln 1655. Nr. 223, sowie in geradem Takt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 196:
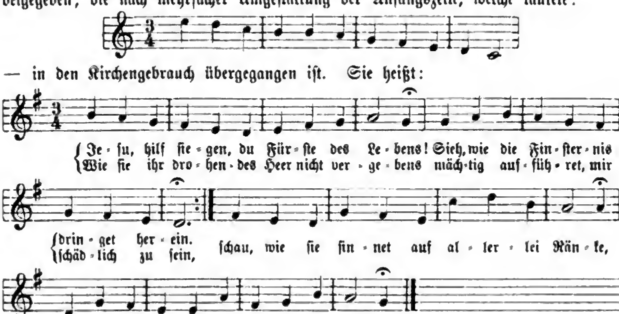


Jesu, Herr der Herrlichkeit, Choral, dessen Weise aus dem Freylinghausenschen G.B. II. Teil. 1714. Nr. 624 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1306. S. 889) stammt und auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 306 vorkommt. Die Melodie heißt in ihrer jetzigen kirchenüblichen Form z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 159. S. 56:
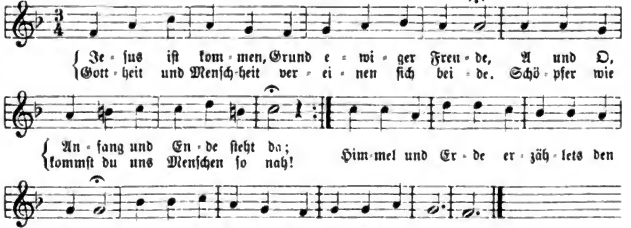




Jesu, hilf siegen, du Fürste des Lebens, Choral. Das Lied war bei seinem ersten Erscheinen im Halle'schen G.-B. von Schütz 1697. S. 509 (ebenso bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 312) auf die Melodie „Großer Prophete mein Herze" verwiesen, mit der es jetzt noch an vielen Orten gesungen wird. Schon im Darmstädter (Züehlen'schen) G.-B. von 1698 ist ihm dann eine eigene Melodie beigegeben, die nach mehrfacher Umgestaltung der Anfangszeile, welche lautete:
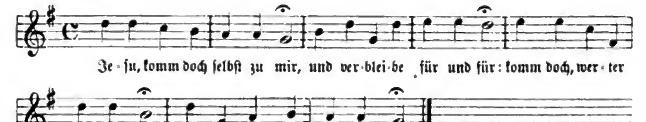


— in den Kirchengebrauch übergegangen ist. Sie heißt:
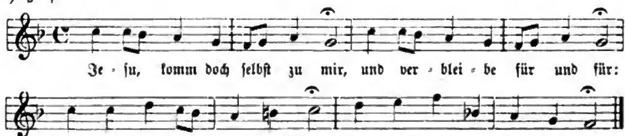
Eine zweite Melodie ähnlichen Charakters erscheint erstmals in Daniel Müller's Hessen-Hanauischem Ch.-B. Frankfurt a. M. 1754. Nr. 384. Sie heißt bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 138. S. 125:



Jesu, komm doch selbst zu mir, Choral. Dies Lied des Angelus Silesius (erstmals in dessen „Heiliger Seelenlust ꝛc.“ Breslau, 1657. S. 5 gedruckt) wird noch im Freylinghausen'schen G.-B. 1704 auf die Melodie „Gott sei Dank in aller Welt“ verwiesen, doch hat es auch eine ganze Reihe eigener Weisen hervorgerufen, von denen z. B. König's Harm. Liedersch. 1738. S. 215 sechs, Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 442–443 fünf aufführt. Zwei derselben sind als noch jetzt im Kirchengebrauch stehend, hier zu verzeichnen: die ältere, eigentlich kirchliche Melodie ist:
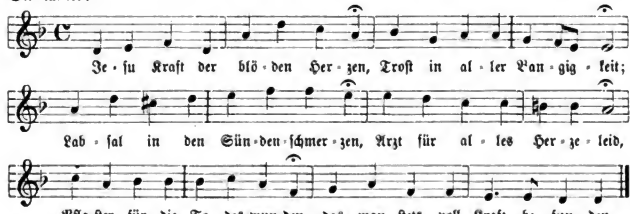


Sie steht in dieser Zeichnung z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 146. S. 75, mit mannigfachen Varianten sodann bei Dretzel, König, Störl-Stözel (1744. Nr. 94), bis herab zu Schicht, Wigand Ritter u. s. w. Eine zweite Weise entstand in den Kreisen der Brüdergemeinde und erschien bei Thommen, Erbaulicher musikalischer Christenschatz. Basel, 1745. Nr. 168. S 142 zuerst gedruckt. Sie ist hier als „Herrnhuter Melodie“ bezeichnet und dem Liede „Höchster Priester, der du dich“ beigegeben. Im Ch.-B. der evang. Brüdergemeinen. 1784. S. 6. Art 11a heißt sie:



Die schlesischen Ch.-BB., wie z. B. Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 61. S. 35, Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 69. S. 65, Schäffer, Ch.-B, 1880. Nr. 82. S. 94, auch Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 145. S. 120 u. a. haben nur noch diese Weise für unser Lied.
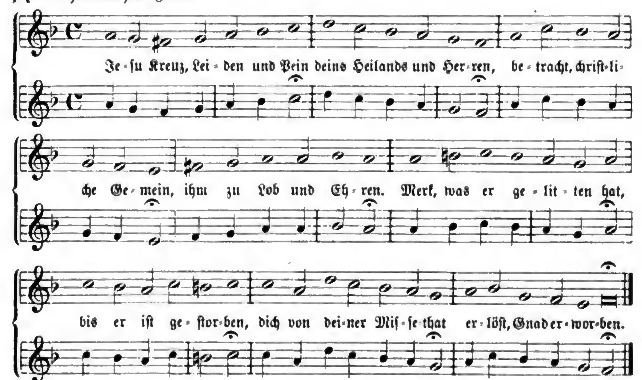
Jesu, Kraft der blöden Herzen, Choral. Das Lied wird zwar meist auf andere Weisen, wie „Herr, ich habe mißgehandelt“ und „Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen“ verwiesen, doch hat ihm der Dichter desselben, Knorr v. Rosenroth, schon bei seinem ersten Erscheinen auch eine eigene Melodie mitgegeben, die deshalb gewöhnlich ihm als Erfinder zugeschrieben wird. Sie steht im „Neuen Helikon mit seinen Neun Musen ꝛc.“ Nürnb. 1684. S. 61 und kam durch das Freyling-

hausen'sche G.-B. 1704, wo sie unter Nr. 256 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 586. S. 382) steht, in den Kirchengesang. König, Harm. Liedersch. 1738. S. 158 giebt sie in vereinfachter Form, auch Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 817 u. a. haben sie. Sie lautet:
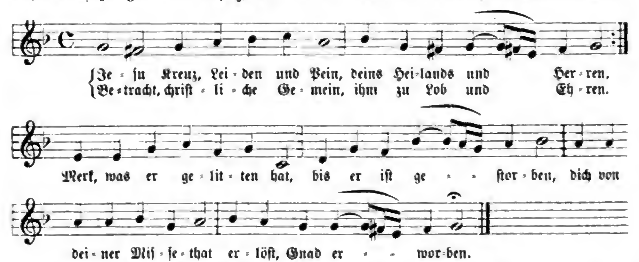


Vgl. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 162. S. 57, wo Knorr v. Rosenroth als Komponist angenommen wird.

Jesu Kreuz, Leiden und Pein, Choral, dessen Weise allgemein Melchior Vulpius (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben wird. Sie findet sich erstmals in dessen „Ein schön geistlich Gesang Buch ꝛc." Jehna, 1609. Nr. 33. S. 118, nach Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 86 schon in „Cantiones sacrae v. Melch. Vulpius. 1603. Nr. 359" — und heißt in ihrer ursprünglichen, sowie in ihrer jetzt kirchenüblichen Form:
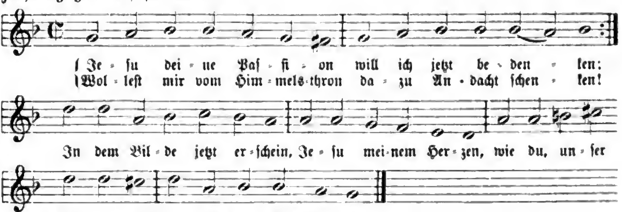


Urkundlich beglaubigt ist zwar die Urheberschaft des Vulpius bis jetzt nicht, wird aber schon frühe als sicher angenommen: das Goth. Cant. Sacr. II. 1655. S. 234

überschreibt „Mel. Vulpii", auch Wetzel, Hymnop. III. S. 266 schreibt sie ihm zu. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. 1850. S. 86 hält dafür, „daß man die obwaltenden Zweifel gegen die Urheberschaft des Vulpius für beseitigt halten, und die Weise als von ihm gesungen annehmen dürfe, bis ein anderer Urheber ermittelt wird." Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 366 nimmt den Nachweis als durch v. Winterfeld erbracht an, und auch Erk, Ch.-B. 1863. S. 253 meint, die Mel. sei „wohl sicher von Vulpius komp." — Eine zweite Weise von Adam Gumpeltzhaimer 1619, gehört zwar mehr dem kirchlichen Chorgesang an und ist mit dem zugehörigen Tonsatz im Original abgedruckt bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. 161, Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 10. S. 92 und anderwärts; den Tenor dieses Tonsatzes giebt aber Layriz, Kern II. Nr. 350. S. 122 auch als Gemeindeweise:



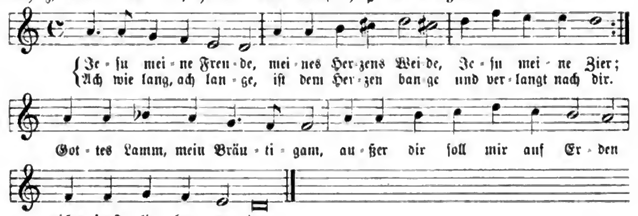
Eine dritte Melodie endlich giebt das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 159 erstmals nach einer ums Jahr 1800 im Hohenlohischen aufgekommenen handschriftlichen Aufzeichnung gedruckt; sie lautet:



und ist nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221—223 auf Grundlage einer Weise von Michael Jakobi 1659 entstanden, der „ältere und neuere Elemente" aus Mejer's „Geistlichem Seelenfreund 1691, Witt's Psalm. sacr. 1715, Bronner's Ch.-B. 1715 und Dretzel's Ch.-B. 1731 beigemengt sind. — Die Vulpius'sche Melodie hat Seb. Bach als Schluß des ersten Teils der Johannes-Passion, dann

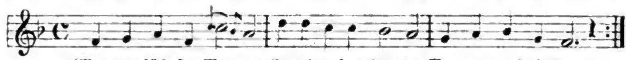
im zweiten Teil desselben Werkes nochmals, sowie in der Kantate „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem“ (vgl. den Art.) als Schlußchoral in trefflicher Weise behandelt.

Jesu, meine Freude, Choral von Johann Crüger, dessen Melodie sich erstmals in Praxis piet. mel. Ausg. Frankfurt, 1656. 12°. S. 819. Nr. 385 (Ausg. von 1702. S. 698) mit „J C.“ unterzeichnet, dann in der Gesamtausgabe der Lieder Johann Francks „Geistliches Sion &c.“ Guben, 1674. S. 191 findet. Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgeschichte 1873. S. 74. 76. Dagegen steht sie in den „Geistlichen Kirchen-Melodeyen &c. 1649“ noch nicht, wie Langbecker, Johann Crügers Ch.-M. 1835. I. S. 45 nach v. Winterfelds Angabe, und nach ihm noch neuere, wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 345. S. 295, Layriz, Kern I. S. 82, haben. Die Weise heißt im Original:
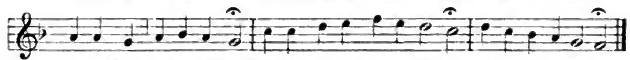


Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 185 setzt zu 1656 noch „(1653?)“ als Entstehungszeit der Melodie und scheint damit, da sie nach Langbecker a. a. O. im Berl. G.-B. von 1653 noch nicht steht, eine der zwischen 1648 und 1656 erschienenen, bis jetzt aber noch unbekannten Ausgaben der Praxis piet. mel. als Quelle andeuten zu wollen. Die Einführung des Liedes und der Melodie in den Kirchengesang scheint anfänglich auf Schwierigkeiten gestoßen zu sein, wie dies aus Andeutungen der Vorrede zur Praxis piet. mel. Ausg. von 1693 hervorgeht, die bei Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 378 abgedruckt sind. Als der Weise eigentümlich ist noch bemerkenswert, daß der ursprüngliche Tonsatz derselben nicht mit der Harmonie der Tonika (D-moll), sondern mit der der Obermediante (F-dur) beginnt. — Seb. Bach hat unsre Melodie in der bekannten gleichnamigen Motette und in seinen Kantaten verschiedentlich bearbeitet und verwendet; sechs seiner Bearbeitungen giebt Erk, Bachs Choral-Ges. I. Nr. 68—73. S. 43—47. — Das Württ. Ch.-B. von 1844 giebt unter Nr. 194b und c zwei Parallelmelodien. Die erste derselben stammt aus Chr. Fr. Witt's Psalmodia sacra. Gotha, 1715. S. 208. Nr. 349, wurde in Württemberg aus dem Baden-Durlach'schen Ch.-B. 1762 durch Vermittlung des Prälaten Ernst Urban Keller bekannt (vgl. Koch, Gesch. d. K.-L. VIII. S. 286) und ging auch in das Drei-Kantone-G.-B. Nr. 143 über. Vgl. Szadrowsky,

Ch.-B. 1873. S. 87 (Schicht, Ch.-B. 1819. III. S. 475. Nr. 1104). Sie gehörte ursprünglich dem Liede „Jesu, meine Liebe“ von Christoph Runge und heißt:

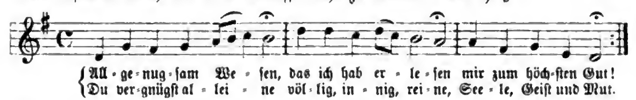


{Wort des höch-sten Mun-des, En-gel un-sres Bun-des, Wort du warst nie stumm,
{Bald da wir ge-fal-len, ließest du er-schal-len E-van-ge-li-um:
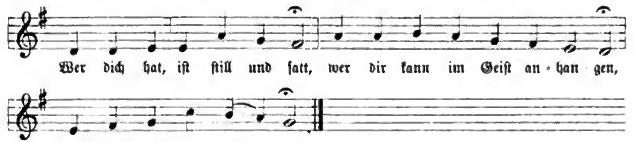


ei-ne Kraft, die Glauben schafft, ei-ne Botschaft, die zum Le-ben uns von dir ge-ge-ben.

Die zweite Weise ist hohenlohischen Ursprungs, wo sie um 1800 handschriftlich ohne Namen eines Komponisten auftauchte, um dann im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 194c erstmals durch den Druck veröffentlicht zu werden. Sie heißt:



{All-ge-nug-sam We-sen, das ich hab er-le-sen mir zum höch-sten Gut!
{Du ver-gnügst al-lei-ne völ-lig, in-nig, rei-ne, See-le, Geist und Mut.

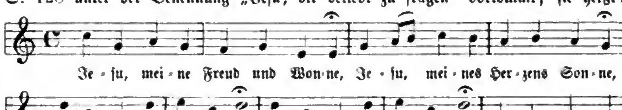


Wer dich hat, ist still und satt, wer dir kann im Geist an-han-gen,

darf nichts mehr ver-lan-gen.

Jesu, meine Freud und Wonne. Choral. Als Matthäus Apelles v. Löwenstern seine „Apellis-Lieder“ in der Breslauer „Kirchen- vnd Hauß-Music“ 1644 zuerst veröffentlichte, war unsrem Liede noch keine Melodie beigegeben. Erst von der fünften Ausg. des eben genannten Gesangbuchs an erscheint es mit vier Melodien, wie solche sein ungleicher Strophenbau nötig machte. „Ob diese Kompositionen noch aus dem Nachlaß des Apelles herstammen oder nicht, bleibt weiterer Untersuchung überlassen.“ Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 115. S. 133 bis 136, der diese vier Melodien aus dem Breslauer G.-B. mit dem Liede bringt (rhythmisch verändert auch noch in Reimann's Ch.-B. 1747), setzt allerdings nach der letzten derselben den Namen „Matth. Apelles“ ausdrücklich bei; doch liegt, wie Mützell, Geistliche Lieder &c. aus dem 17. Jahrh. 1858. I. S. 338 bemerkt, „in dieser Angabe noch kein Beweis, daß die Melodien Apelles angehören; dieselbe kann aus einem naheliegenden Induktionsfehler hervorgegangen sein.“ Übrigens haben diese Originalweisen keine kirchliche Bedeutung erlangt und nur eine derselben (die zweite, zur dritten Strophe) ist bei Layriz, Kern. III. Nr. 467. S. 61 erhalten. — Um alle Strophen des Liedes nach einer Melodie singbar zu machen,

wurde dasselbe mehrfach umgearbeitet und z. B. der Melodie „Ach, was soll ich Sünder machen" angepaßt. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 166. S. 58 giebt dem Liede eine Melodie bei, die in Königs Harm. Liedersch. 1738. S. 128 unter der Benennung „Jesu, dir beliebt zu fragen" vorkommt; sie heißt:





Bei König steht auch noch eine Parallele in D-moll, und Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 365. S. 311 verwenden die Melodie aus Schichts Ch.-B. III. Nr. 905. S. 400, wo unter Nr. 906 noch eine weitere Nebenweise ungenannter Herkunft aufgezeichnet ist.

Jesu, meines Herzens Freud, Choral. Dies Lied Johann Flitners hat mehrere Melodien hervorgerufen, von denen wir die folgenden nennen. Die älteste, welche Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 389. S. 710 (v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 467) aus dem Nürnb. G.-B. 1676. Nr. 523 geben, ist bis jetzt zuerst bei Johann Rudolf Ahle, Geistl. Arien, anderes Zehn. 1660. Nr. 8, dem sie wahrscheinlich als Erfinder zugehört,[2]) 1660 gefunden worden; sie heißt bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 336. S. 203:
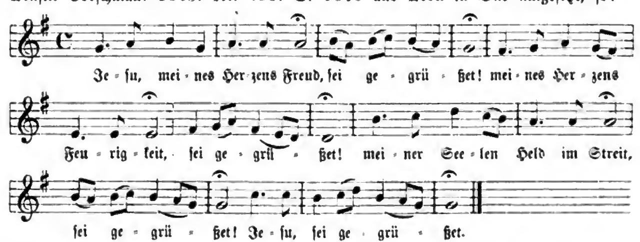


Es erscheint dieselbe auch bei Freylinghausen G.-B. 1704. Nr. 348 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 856. S. 567) zu einem Liede gleichen Inhalts, „Jesu, meines Herzens

[1]) In ihrer ersten Zeile ist diese Melodie einer Weise wörtlich gleich, die in Dretzel's Ch.-B. 1731. S. 450 mit „C. H. D." unterzeichnet steht, also von Dretzel erfunden ist. Sie gehört dem Liede „Jesu, du, du bist mein Leben," für welches König, a. a. O. S. 212 eine andere Melodie hat.

[2]) v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 403 schreibt sie zwar Joachim à Burck zu, der sie dann aber nur zu dem lateinischen Original des Liedes („Salve cordis gaudium") erfunden haben könnte. Vgl. auch Beutler und Hildebrand, Choral-Mel. Mühlh. Nr. 2 u. 132 a.

Freud, sei gegrüßet", mit einigen Varianten und nach dem Vorgang von Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 755. S. 1018 aus Moll in Dur umgesetzt, so:
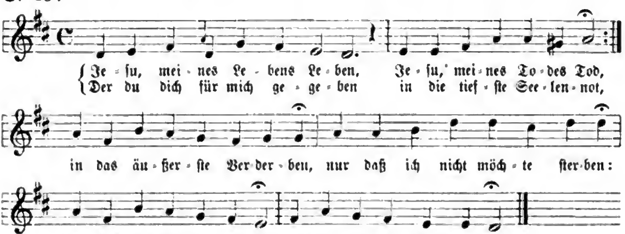


In beiden Formen giebt die Melodie auch Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 316—318, zuerst in Moll, dann in Dur, welche Form er richtig als nur „veränderte Melodie" bezeichnet, während König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 218 an erster Stelle die Zeichnung in Dur hat und die Mollweise als „Andere Melodie" nachbringt; auch Jakob und Richter, a. a. O. Nr. 390, halten die Freylinghausen'sche Lesart für eine „zweite Melodie." — Eine zweite Weise für unser Lied erfand der Kantor Friedr. Funk zu Lüneburg; sie erschien, mit seiner Namenschiffer „F. F." unterzeichnet, erstmals im Lüneb. G.-B. 1686 (Ausg. von 1695. Nr. 291. S. 225), wo sie lautet:
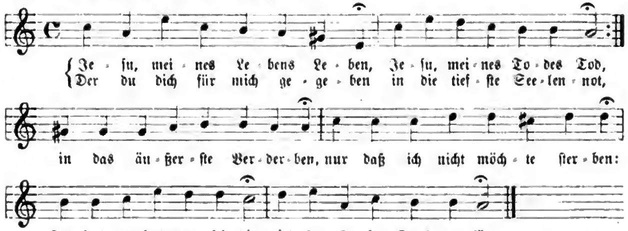


Doch vermochte sie ihrer älteren Schwester gegenüber, namentlich seit diese in der Freylinghausen'schen Version bekannt war, nicht aufzukommen: König, a. a. O., giebt sie als „Dritte Melodie", und auch Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 167a. S. 58 hat sie erhalten.

Jesu, meines Lebens Leben, Choral. Dem Passionslied Ernst Christoph Homburgs war bei seinem ersten Erscheinen in des Dichters „Geistlichen Liedern", Jena, 1659. S. 316 eine Melodie von Werner Fabricius mitgegeben, die sich z. B. bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 59 und bei Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 74a. S. 48 noch findet, die aber nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. Erst eine zweite Weise von Wolfgang Weßnitzer (vgl. den Art.) erlangte kirchliche Geltung und ist namentlich in Norddeutschland bis heute im Ge-

brauch geblieben. Sie erschien erstmals im Lüneburger G.-B. 1661. S. 81. Nr. 93 und heißt in ihrer jetzigen Form bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 50. S. 46:



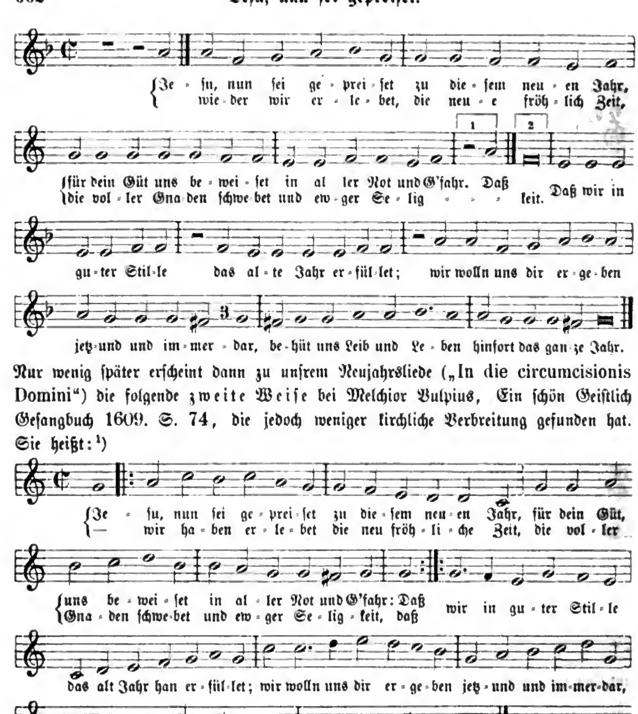
Eine dritte Melodie, z. B. aus Christ. Friedr. Witt's Psalmodia sacra 1715. Nr. 137. S. 71—72 und König's Harm. Liederschatz 1738. S. 59 (wo noch 3 weitere Parallelen stehen), bekannt, heißt:



und hat sich auch in einzelnen neueren Ch.-BB., wie bei Umbreit, Allg. Ch.-B. 1810. Nr. 57, Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828/38 (vgl. Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 604. Döring, Choralkunde 1865. S. 125), Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 893 erhalten.

Jesu, nun sei gepreiset, Choral, dessen Weise nach Zahn, Psalter und Harfe, 1886. S. 27 zuerst 1591 in Wittenberg gedruckt erschien, während bis jetzt das „Dreßdenisch Gesangbuch christlicher Psalmen vnd Kirchenlieder ꝛc. Dreßden, 1593." Bl. 39. Nr. XXXIIII. als älteste Quelle derselben galt. Die bald dorisch (bei Mich. Prätorius u. a.), bald jonisch (S. Bach) behandelte Melodie heißt bei Schein, Kantional. Leipzig, 1627. S. 39:[1])

[1]) Vgl. Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen ꝛc. 1831. Nr. 31. S. 56—58 Scheins Originaltonsatz; v. Tucher, Schatz II Nr. 453. S. 286, und einen Tonsatz des Mi-



Nur wenig später erscheint dann zu unsrem Neujahrsliede („In die circumcisionis Domini") die folgende zweite Weise bei Melchior Vulpius, Ein schön Geistlich Gesangbuch 1609. S. 74, die jedoch weniger kirchliche Verbreitung gefunden hat. Sie heißt:[1])

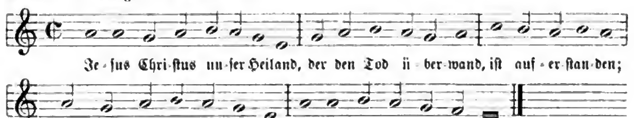
Eine dritte Melodie von Johann Crüger (Prax. piet. mel. 1656; vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 69) ist ebenfalls nicht in kirchlichem Gebrauch geblieben. Seb. Bach hat die ältere Melodie mehrfach mit Tonsätzen geschmückt: so in der Choralkantate „Jesu, nun sei gepreiset" zum Neujahr 1736. Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 41 (Kl.-A. Leipzig, Peters), vgl. Spitta, Bach II. S. 568 ff.

chael Prätorius bei Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeinde-Ges. III. Nr. 90. S. 197.

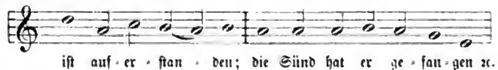
[1]) Vgl. bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 454. S. 287 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 91. S. 198.

Den Satz, den er hier in C-dur mit der dritten Strophe des Liedes („Dein ist allein die Ehre") als Schlußchoral verwendet, nimmt er unverändert und nur nach D-dur transponiert auch als Schlußchoral in die Kantate „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm" hinüber. Eine dritte Bearbeitung der Weise aus den „Choralgesängen" 1786. III. Nr. 252 giebt Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 248. S. 71. Vgl. Winterfeld, Ev. K.-G. III. S. 410. 411.

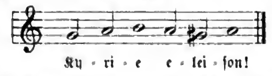
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand, Choral. Dies Lied Luthers — „Eyn Lobgsang auff das Osterfest" — erscheint innerhalb der ersten zwanzig Jahre (1524—1544) der Reformationszeit mit vier verschiedenen Melodien, die v. Winterfeld, Luthers geistliche Lieder. 1840. S. 35. 36 verzeichnet hat, in den G.-BB. Doch ist nur eine derselben in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen und hat sich in demselben erhalten: es ist die ihrem ersten Auftreten nach dritte unter den vieren. Ihre älteste Quelle ist das Jos. Klug'sche G.-B. 1535. Bl. 12a. Sie lautet im Val. Babst'schen G.-B. 1545. I. Nr. IX. Bogen D. S. 1—2:



während sie im Klug'schen G.-B. in der dritten und vierten Zeile folgendermaßen gezeichnet ist:
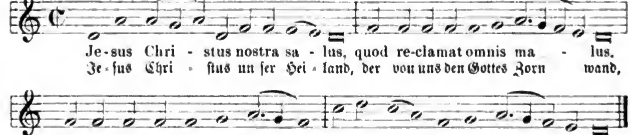


In dieser Zeichnung, sowie mit dem Schluß:



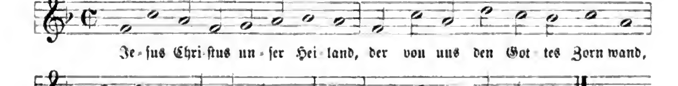
findet sie sich in den Ch.-BB. der Gegenwart. Von manchen Forschern wird angenommen, daß die Melodie auch schon in der bis jetzt noch nicht wieder aufgefundenen Ausgabe des Klug'schen G.-B. von 1529 stehe. Vgl. Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 386.

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand, Choral. Dem Liede („S. Joannis Hussen lied, gebessert") von Luther liegt das lateinische Gedicht von Hus „De coena domini: Ihesus Christus nostra salus" — aus dem Münchener Cod. germ. 716. XV. saec. Bl. 177 (bei Wackernagel, K.-L. I. Nr. 367) und Opera Joh. Huss. ed. Norimb. Tom. III.

Fol. 343 (vgl. Rambach, Über Luthers Verdienst ꝛc. Hamb. 1813. S. 124) — zu Grunde. Die Melodie, aus dem lateinischen Kirchengesang des 15. Jahrh. stammend, erscheint zuerst auf einem fliegenden Blatt (Königl. Bibl. Berlin. Libr. impr. par. Fol. 117), das Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 57, auf das Jahr 1524 setzt. Im selben Jahr bringt sie dann auch das Erfurter Ench. 1524. Bl. iija, ebenso Walther's G.-B. 1525 unter Nr. XXIV mit einem dreistimmigen, unter Nr. XXVI mit einem fünfstimmigen Tonsatz. Sie heißt:



und war von der Reformation bis ins vorige Jahrhundert hinein ein allgemein gebrauchter liturgischer Abendmahlsgesang der evangelischen Kirche. — Eine zweite, einfachere, und mehr im Choralstil gehaltene Weise, die sich nach Layriz, Kern I. S. 82 schon im Klug'schen G.-B. 1535, und im Wolff'schen G.-B. Frankf. 1569 (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 132), finden soll, giebt v. Tucher, Schatz. Stuttg. 1840. Nr. 2. S. 27 aus Zinkeisen, G.-B. 1584; sie heißt:

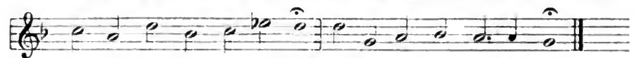


und ist eine evangelische Umgestaltung der katholischen Weise des „Regina coeli" deutsch, auf die osterliche zeit zu singen" („Königin der Himele" vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des K.-L. 3. Aufl. S. 345), wie sie bei Leisentrit, Geistl. Lieder und Psalmen 1567. II. Fol. 24 steht. Mit dem Text „Freu dich, du liebe Christenheit" hat sie auch Keuchenthal, G.-B. 1573. In ihrer ursprünglichen Gestalt hat sie aus Leisentrit abgedruckt Böhme, Altd. L.-B. 1877. Nr. 595. S. 705.

Jesus, Jesus, nichts als Jesus, Choral. Das Lied der Ludämilie Elisabeth, Gräfin v. Schwarzburg-Rudolstadt, das in Ahasverus Fritsch's „Neuen Himmel-süßen Jesus-Liedern". 1668. S. 115 erstmals gedruckt erscheint, hat mehrere Melodien erhalten. Seine Originalweise heißt bei Witt, Psalm. sacr. 1715. Nr. 346. S. 207:

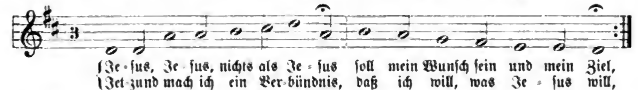


Je - sus, Je - sus, nichts als Je - sus, soll mein Wunsch sein und mein Ziel.
Jet-zund mach ich ein Ver-bünd-nis, daß ich will, was Je - sus will:

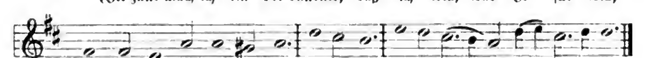


denn mein Herz mit ihm er - füllt, ru - fet nur: Herr, wie du willt.

Neben dieser Melodie, welche z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 98a. S. 54; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 449; König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 218 u. a. an erster Stelle steht, wird von denselben und schon von Bronner, Ch.-B. 1715. Nr. 508. S. 186—188 die folgende zweite Weise gebracht:



Je - sus, Je - sus, nichts als Je - sus soll mein Wunsch sein und mein Ziel,
Jet-zund mach ich ein Ver-bündnis, daß ich will, was Je - sus will,
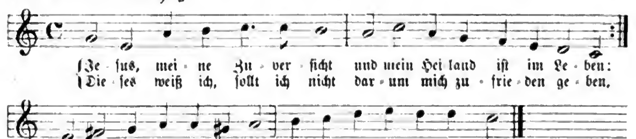


denn mein Herz mit ihm er - füllt ru - fet stets, ru - fet stets: Herr, wie du willt.

Eine dritte Melodie, welche dem Liede im Freylinghausen'schen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 466 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1016. S. 679) beigegeben ist, hat keinen Eingang in den Kirchengesang gefunden, und eine vierte, die Johann Christoph Bach (vgl. den Art.) zu demselben erfunden haben soll, ist auf „Komm, o komm, du Geist des Lebens" (vgl. den Art.) übergegangen.

Jesus, meine Zuversicht, Choral, dessen Melodie in älterer, „mehr oder weniger dilettantischer Art der Abfassung" mit dem Liede erstmals im Berliner (Runge'schen) G.-B. 1653. Nr. 140. S. 221 ohne Angabe des Erfinders erscheint. Da das Lied der Kurfürstin Louise Henriette v. Brandenburg als Verfasserin zugeschrieben wurde, und teilweise noch zugeschrieben wird, so kam man (unter dem Vorgang v. Winterfeld's, Ev. K.-G. II. S. 534 ff., vgl. auch Koch-Lauxmann, Gesch. des K.-L. VIII. S. 76 u. a.) auch in Bezug auf die Melodie zu der Vermutung, daß sie in ihrer ursprünglichen Form von 1653 ebenfalls von der Kurfürstin stamme. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 253. — Nun ist aber nach der Ansicht der besonnensten Forscher die Autorschaft der hohen Frau hinsichtlich des Liedes „zum mindesten sehr zweifelhaft"[1]) — und daher wird es mit der Melodie

[1]) Es sind lange und gründliche Untersuchungen über die Frage der Urheberschaft des Liedes angestellt worden, von denen Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 390—396 ein vollständiges und übersichtliches Resumé giebt Das Resultat derselben bis zur Stunde ist: „daß die Autorschaft der Kurfürstin sehr zweifelhaft ist, und die Frage flüssig bleiben wird, bis zuverlässige biographische

wohl auch nicht anders sein. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 220 meint, letztere sei „vermutlich von Johann Crüger erfunden, vielleicht jedoch auch bloß von ihm umgebildet." Wie dem nun sein mag, soviel ist wohl als feststehend anzunehmen, daß die Melodie in der Gestalt, wie sie in den allgemeinen Gebrauch der deutschen evangelischen Kirche gekommen ist und als eine Perle unsres Gemeindegesangs demselben verbleiben wird, von Johann Crüger herrührt, wenn es auch an einem hinreichenden äußeren Zeugnis für seine Autorschaft bis heute gebricht. In ihrer umgebildeten Form (Wiederholung der beiden Zeilen des Aufgesanges, neuer Abgesang) steht sie erstmals in Crügers Prax. piet. mel. Ausg. von 1656. Nr. 182. S. 377 und heißt:



Hier, sowie in den Ausgaben desselben Buches von 1661, 1664, 1666 rc. erscheint sie immer anonym und erst in der Peter Sohr'schen Ausgabe von 1668 kommt Crügers Namenschiffer „J. C." zum Vorschein; dagegen soll er sich in „Geistliche Lieder rc." (zweiter Teil der „Psalmodia sacra") Berl. 1658. 4°. Nr. 170 als Komponisten nennen,[1]) wobei jedoch, da dies ein Werk für vierstimmigen Chorgesang ist, immer noch zweifelhaft bleibt, ob diese Nennung als Komponist sich auf die Melodie, oder nur auf den Tonsatz bezieht. Die Melodie und ihr Lied haben bald ökumenische Bedeutung in der deutschen evangelischen Kirche erlangt, doch fehlen beide z. B. bei Dretzel, Ch.-B. 1731 und also auch in den damaligen „Nürnbergischen, Altdorfischen, Bayreuth- und Onolzbachischen" G.-BB. Von den bekannten Veränderungen der Tonfolge erscheint die eine — gis statt g in der fünften Zeile — schon im Nürnb. G.-B. 1677, die andere — a c g e statt a c a g in der zweiten Zeile — z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 249. S. 118, Spieß, Geistliche Liebesposaune. Heidelb. 1745 u. a. — Seb. Bach hat die Weise als Schlußchoral der Kantate „So du mit deinem Munde bekennest" (vgl. den Art.) verwendet (mit dem Text „Auf, mein Herz! des Herren Tag" von Kaspar Neumann); einen weiteren Tonsatz Bachs zu derselben, dessen kirchliche Bestimmung jedoch nicht mehr bekannt ist, giebt Erk (Choralges. II. Nr. 251) aus den „Choralges. 1769. II.

oder hymnologische Ermittelungen zur Gewißheit führen." Vgl. Dr. Preuß Abhandlung in der Voss. Ztg. 1860. Nr. 55 u. 67. Euterpe 1868. Nr. 5. S. 82—83.

[1]) Nach Erk, Ch.-B. 1863. S. 253; dagegen bemerkt Bode, Monatshefte für Musikgesch. 1873. S. 74: „eine Bezeichnung der Crüger'schen Singweisen als solcher findet sich 1657 und 1658 überall nicht."
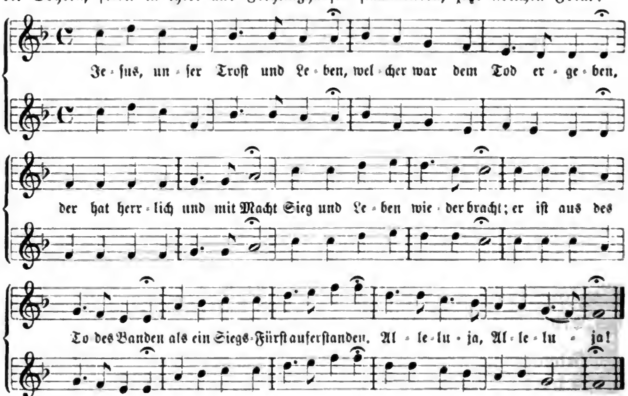
Nr. 180. 1785. II. Nr. 175. Von Parallelmelodien, die unser Lied erhalten hat, sind anzuführen: 1. c g c d e e d, im Lüneb. G.-B. 1686, von Friedrich Funk (dort durch einen Druckfehler mit „F. B.“, statt mit „F. F.“ bezeichnet; vgl. den Art. „Funk“); 2. fis d a a h cis d, bei Telemann, Ch.-B. 1730. S. 118, König, Harm. Liedersch. 1738. S. 82, auch noch im Hamb. Ch.-B. 1852; 3. h h a g fis fis e, bei Telemann a. a. O. Nr. 386. S. 164; 4. h h h d c c h, bei Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 265; 5. g g a a g f e, als „Dresdner Melodie“ bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 103. S. 36; 6. a a h cis d cis d, als „Leipziger Melodie“ ebendas. Nr. 104; 7. cis e d cis h h a, von David Mejer in seinem „Geistlichen Seelenfreund“, Ulm, 1692, bei v. Winterfeld, Ev. G.-G. II. Notenbeisp. Nr. 211.

Jesus nahm zu sich die Zwölfe, Kantate von Seb. Bach, die er als sein Probestück in Leipzig am Sonntag Estomihi, 7. Februar 1723 erstmals aufführte. Als Schluß verwendete er den Choral „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ mit der fünften Strophe „Ertödt uns durch dein Güte, erweck uns durch dein Gnad“ — in einem leicht verständlichen Satze mit Streichquartettbegleitung. Vgl. Erk, Bach's Choralges. I. Nr. 48. S. 29—31. Ausg. der Bach-Ges. V. 1. Nr. 22. Vgl. Spitta, Bach II. S. 181 u. 183—184.

Jesus schläft, was soll ich hoffen? Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphanias (30. Jan. 1724) von Seb. Bach. „In derselben hat Bach gezeigt, wie er auch mit geringen Mitteln das Großartigste zu schaffen vermag. Sie gehört ohne Frage zu den bewundernswertesten Erzeugnissen nicht nur seiner, sondern überhaupt der deutschen Tonkunst. In jedem Takte derselben, kann man sagen, ist der Genius in seiner vollen Stärke wirksam.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 233. — Trostvoll klingt sie in den Choral „Jesu, meine Freude“ — Strophe zwei „Unter deinem Schirmen, bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei“ — aus. Ausg. der Bach-Ges. XX. 1. Nr. 81.

Jesus, unser Trost und Leben, Choral. Das Osterlied E. C. Homburgs erscheint erstmals in dessen „Geistlichen Liedern. Erster Teil.“ Jena, 1659 (Dedikation von 1658), wo die Lieder „mit zweystimmigen Melodeyen von Wernero Fabricio, jetziger Zeit Musikdirektorn in der Pauliner-Kirchen zu Leipzig, geziehret“ sind. Nach Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 391 erscheint das Lied ferner „in Quirsfelds Geistlichem Harfenklang 1679 mit einer besondern Melodie geschmückt,“ ob dies aber die Originalmelodie von Fabricius sei, wird nicht gesagt, und nur bemerkt, daß die Quirsfeld'sche Weise bei Freylinghausen sich wieder finde. Sie steht ebenso schon in der Frankf. Praxis piet. mel. 1674. S. 333 und bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 280. S. 365, ohne durch eine Namenschiffer gekennzeichnet zu sein, und auch das Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 553. S. 440 über-
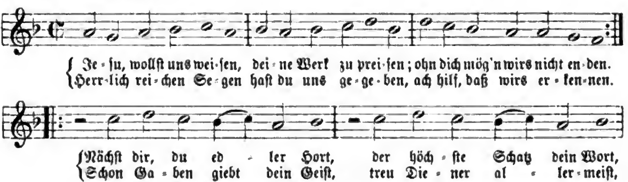
schreibt das Lied: „In eigener Melodey," teilt aber diese selbst nicht mit. In dem Freylinghausen'schen G.-B., aus dem sie in den Kirchengesang überging, steht unsre Melodie: I. Teil 1704. Nr. 116 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 260. S. 160) und bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 83. Sie heißt in der älteren Zeichnung bei Sohren, sowie in ihrer aus Freylinghausen stammenden, jetzt üblichen Form:

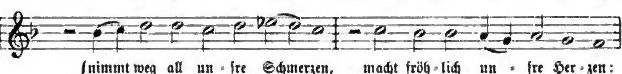


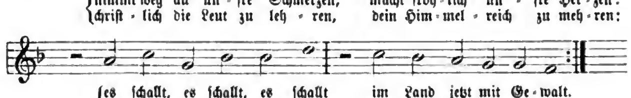
und hat sich auch in neueren Choralbüchern, wie bei Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 175. S. 61, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 905. S. 718 u. a. erhalten. — Eine Nebenmelodie von „J. F. Rötscher, Musikdirektor in Altstädt in Thüringen, 1786", die auch Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 804. S. 360 und Layriz, Kern II. Nr. 236. S. 58 aufgenommen haben, stammt aus Kühnau's Ch.-B. II. 1790. Nr. 16. S. 16.

Jesu, wollst uns weisen, Choral, der nach Melodie und Tonsatz ursprünglich einem weltlichen italienischen Liedwerke des Giovanni Gastoldi (vgl. den Art.) angehörte, aus dem er durch den Kantor Lindemann (vgl. den Art.) in Gotha auf das „Lied von allen dreyen Häupt Ständen" (von Cyriakus Schneegaß; vgl. Fischer, K.-L.-Lex. Suppl. I. S. 95) übertragen wurde und mit diesem in den evangelischen Kirchengesang kam. Gastoldi's Stück steht in seinen „Balleti a cinque voci etc. Venedig, 1519. 4°. Nr. 3 mit der Überschrift „Il bell' humore" und dem Text „Viver lieto voglio etc." und von hier nahm es Lindemann, indem er den geistlichen Text unterlegte, in sein Sammelwerk „Amorum Filii Dei Decades Duae etc." Erfurt, 1598. Nr. 3 auf. Die Melodie erscheint dann in kirchlichen G.-BB. (anfangs immer mit ihrem ursprünglichen Tonsatz) zuerst bei Gesius, 1607. S. 506, im Görlitzer G.-B. 1611, und bei Schein, Kantional. 1627. Nr. 120;

im Cant. sacr. Goth. I. 1651. S. 76 mit der Aufschrift: „à 5 Joh. Lindemanni.“ Sie heißt:
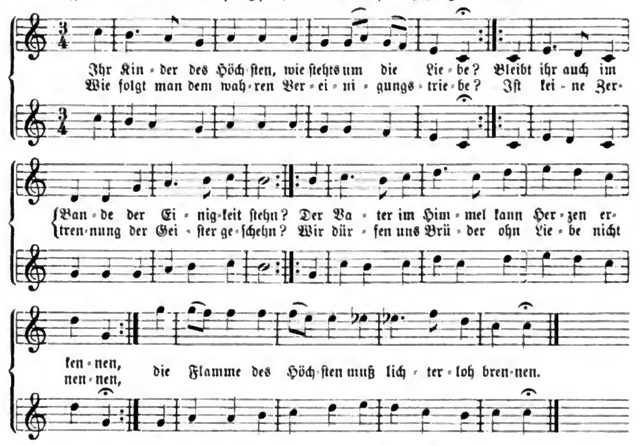






Jeu, ein Terminus der französischen Orgelbauer, mit dem sie bezeichnen: 1. dasselbe, was wir ein Register, eine Stimme der Orgel nennen, und daher „Orgeldisposition“ mit „Liste des jeux“ wiedergeben. Dabei werden in Frankreich unterschieden: Jeux à bouche, die Labialstimmen; Jeux à anches, die Zungenstimmen; Jeux de Fond, Grundstimmen, z. B. Principale, Flöten, Gedackte; Jeux de Solo, Solostimmen, Charakterstimmen, z. B. die Gamben, die feineren Zungenstimmen u. a.; Jeux de Combinaison, Verbindungsstimmen, z. B. die Mixturen, die großen Zungenstimmen; 2. einige Einzelstimmen, wie Plein-Jeu, eine Mixtur von bestimmter Zusammensetzung; Jeu de clochettes, Glockenspiel; 3. die Art der Registrierung, z. B. Grand jeu, plein jeu, volles Werk; Petit jeu, irgend eine schwächere Registrierung; Jeu des Bombardes, alle oder eine Gruppe von Zungenstimmen. — Jeux harmoniques, die überblasenden Stimmen der französischen Orgelbauer, vgl. im Art. „Überblasen“.

Ihr, die ihr euch von Christo nennet, Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis (22. Aug. 1723 oder 3. Sept. 1724) von Seb. Bach; dieselbe hat mit Ausnahme des Schlußchorals — Strophe 5 von „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ — keinen Chor. „Das Evangelium giebt die Erzählung vom barmherzigen Samariter, und christliche Milde und Barmherzigkeit ist es, was das ganze Kunstwerk kündet; unablässig erklingt es bald im Gesang, bald in den Instrumenten, wie jenes johanneische Wort: Kindlein, liebet euch untereinander!“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 190—191.

Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe, Choral; mit dem Liede von Christ. Andr. Bernstein erscheint die Melodie erstmals im Freylinghausenschen G.-B. 1704. Nr. 386. S. 591 (vgl. Zahn, Euterpe 1878. S. 27) und in der „Edition eines vollständigen Freylinghausen'schen G.-B. Halle, 1741. Nr. 929. S. 617. Nach der freilich noch jeglichen Nachweises entbehrenden Angabe Kühnau's (Choralges. II. Tl. 1790. Nr. 105. S. 112) wäre sie schon „ums Jahr 1690" bekannt gewesen (vgl. Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 590. Erk, Ch.-B. S. 253) und man vermutet nach einer Andeutung in Gottfr. Arnolds „Liebesfunken" 1697, daß sie ursprünglich einem weltlichen Liede („Heut lachet der Himmel, heut strahlet die Sonne") angehört habe. Sie heißt (v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. Notenbeisp. Nr. 24) bei Freylinghausen und in ihrer jetzt gebräuchlichen Form:



In dem bekannten Gutachten, das die theologische Fakultät zu Wittenberg 1716 über das Freylinghausen'sche G.-B. abgab, wird unsere Weise mit Recht zu den „ungeistlichen und fast üppigen Melodien" gezählt und auch das Lied als „wider die Prudenz laufend" verurteilt. Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 31.

Ihr Knecht des Herren allzugleich, Choral, vgl. den Art. „Herr Gott, dich loben alle wir."

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe, Kantate zum Feste Johannis des Täufers (zwischen 1723—1727) von Seb. Bach; von geringerer Bedeutung, heiterem und gefälligem Charakter und durchsichtigen, leicht faßlichen Formen — Spitta,

Bach II. S. 254 f. —; als Schluß hat das Werk einen Choralsatz mit Streichquartettbegleitung.

Ihr werdet weinen und heulen, Kantate zum Sonntag Jubilate (1735) von Seb. Bach, mit freiem Hauptchor, in dem „die Gegensätze des Weinens und der Freude mit durchdringender Kraft gestaltet und hernach zu einer Doppelfuge verbunden" sind. Vgl. Spitta, Bach II. S. 552. — Den Schlußchoral bildet „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" mit dem Text „Ich hab dich einen Augenblick, o liebes Kind, verlassen." — Ausg. der Bach-Ges. XXIII. Nr. 103.
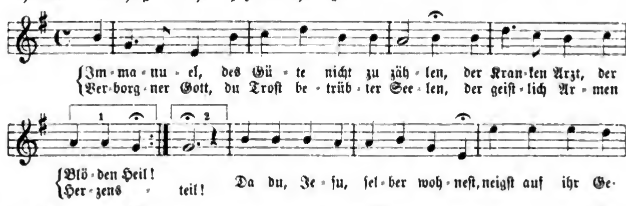
Jimmerthal, Hermann, Organist an der Marienkirche zu Lübeck, wo er am 14. August 1809 geboren wurde. Nachdem er teilweise unter Mendelssohns Leitung seine musikalische Bildung erlangt und sich namentlich zum tüchtigen Orgelspieler ausgebildet hatte, erhielt er 1845 das oben genannte, schon seit alter Zeit ansehnliche Amt und hat dasselbe seitdem ununterbrochen und mit Ehren verwaltet. Die Orgel der Marienkirche war schon zur Zeit Buxtehude's ein umfangreiches, schönes Werk von 54 klingenden Stimmen auf drei Manualen und Pedal;[1]) jetzt besitzt diese Kirche eines der größten und schönsten Orgelwerke Deutschlands mit 82 klingenden Stimmen, die auf vier Manuale und zwei Pedale verteilt sind (drei 32', siebzehn 16' und dreißig 8' Stimmen). Dies prächtige Werk wurde nach J.s Disposition und unter seiner durch und durch sachkundigen Leitung 1851—1854 von Joh. Friedr. Schulze und Söhne in Paulinzelle erbaut. — Von den Werken J.s sind hier namhaft zu machen:

1. Evangel. Choral-Melodienbuch, enthaltend die vorzüglichsten Choräle älterer und neuerer Zeit in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen. Lübeck, Bodemann. 8⁰. — 2. Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Lübeckischen Gesangbuche. Lübeck, Asschenfeldt. gr. 4⁰. 1. Aufl. 1849. 2. Aufl. 1859. — 3. Melodienbuch zu dem neuen Lübeckischen Gesangbuch. Ebendas. 8⁰. — 4. Beschreibung der großen (von 1851—1854 erbauten) Orgel in der St. Marienkirche zu Lübeck. Erfurt, 1859. Körner. 8⁰. — 5. Dieterich Buxtehude. Historische Skizze. Lübeck, 1877. Kaibel. 20 S. 8⁰.

Immanuel, des Güte nicht zu zählen, Choral. Die Quelle der Originalweise dieses Liedes ist das Darmstädter G.-B. 1698. S. 314; von da kam sie in etwas vereinfachter Form in das Freylinghausen'sche G.-B. 1704. Nr. 257 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 587. S. 382—383), aus dem sie in ältere Choralbücher, wie König, Harm. Liedersch. 1738. S. 306, Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 187, Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 106. S. 113 u. a., überging; auch in neueren, wie Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 950. S. 418; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 336 a. S. 258—259; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 178.
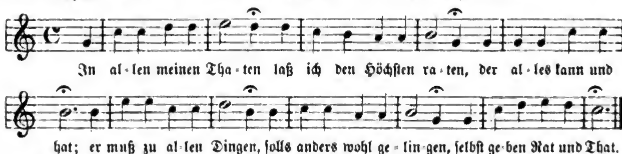
[1]) Vgl. die Disposition aus Niedt, Musikalische Handleitung. Hamburg, 1721 II. S. 189, bei Spitta, Bach I. S. 850.

S. 62; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 863. S. 694 u. s. w. hat sie sich erhalten. Sie heißt in ihrer jetzt üblichen Form:



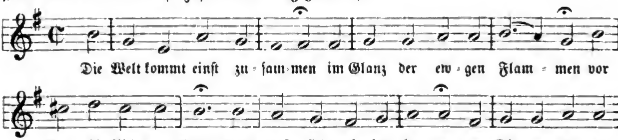
Außerdem hat das Lied auch einige Nebenmelodien hervorgerufen, von denen wir nennen: eine solche bei Störl-Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 121, und eine weitere von Aug. Blüher erfundene und in seinem Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 336b. veröffentlichte Weise. Endlich wird unser Lied öfters auch auf die Melodien zu Gellert's „Dir dank ich heute für mein Leben" verwiesen, wie solche von Joh. Adam Hiller (Ch.-B. 1793. Nr. 105. S. 47), Schicht (Ch.-B. I. Nr. 311. S. 141, mit „S." bezeichnet) u. a. vorhanden sind.

In allen meinen Thaten, Choral. Das schöne Lied Paul Flemmings, von dem Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 407 mit Recht bemerkt: „kaum ein Lied ist tiefer in das Leben und Denken unsres Volkes eingedrungen als dieses," wird zwar vielfach nach der Weise „O Welt ich muß dich lassen" gesungen, hat aber auch eine ganze Anzahl eigener Melodien erhalten. Wir führen als solche die folgenden auf: 1. die älteste derselben, die bis jetzt bei Quirsfeld, Geistl. Harfenklang, 1679, zuerst gefunden wurde (vgl. Zahn, Euterpe 1877, S. 172), dann bei Vopelius, Neu Leipziger G.-B. 1682 mit der Aufschrift „Incerti" steht, heißt:
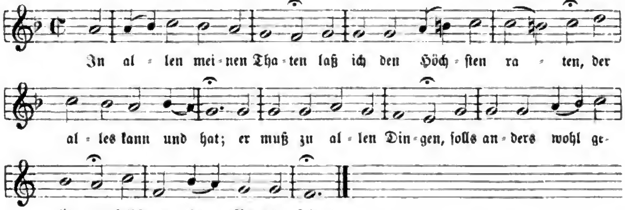


2. als zweite erscheint dann eine Hamburger Weise bei Heinrich Friese, Choral-Gesang-Buch. Hamb. 1703 (vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 172), und Georg Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 196, die auch König, Harm. Liederschatz 1738. S. 273 (neben noch vier weiteren Parallelen) bringt. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876.
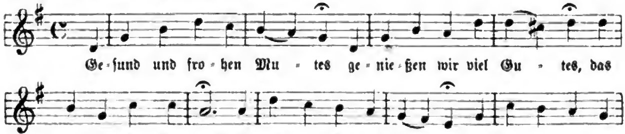
S. 52 setzt ihr bei: „? nach Johann Schop 1642 (1641)" und weist damit auf eine ältere Grundlage derselben hin, über die er jedoch keine näheren Angaben macht. Die Melodie heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 58, wo sie dem Liede „Die Welt kommt einst zusammen" beigegeben ist:

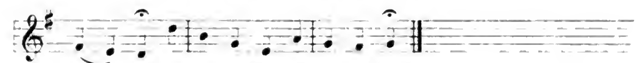


3. eine dritte Melodie findet sich erstmals in der von Joh. Georg Stözel bearbeiteten dritten Ausgabe von Störl's „Schlag-Gesang- und Noten-Buch." Stuttgart, 1744. Nr. 45 („Herr höre, Herr erhöre"). Ob dieselbe, wie Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 599 anzunehmen geneigt ist „vielleicht Stözel angehört", oder ob diese Annahme wirklich jeden „ausreichenden Grundes" entbehrt, wie Faißt, Württ. Ch.-B. S. 224 will, ist noch nicht entschieden. Diese Melodie heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 59:



4. eine vierte, von Prof. Scheibner (vgl. den Art.) komponierte Weise endlich, ist in Mich. Gotth. Fischer's Ch.-B. Gotha, 1821. Nr. 88 mit dem Liede „Gesund und frohen Mutes" zuerst gedruckt; sie heißt:
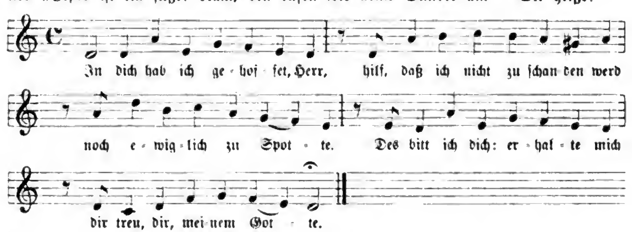




Als weitere Nebenmelodien nennen wir noch: 5. g g fis g a h a, von Jakob Hintze (Prax. piet. mel. 1690): 6. g g g a a b b, bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 524. S. 289 f.; 7. d g fis g a h a, bei Tretzel, Ch.-B. 1731. S. 408; 8. a d d cis h a a, bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 272 („Andere Mel."; auch bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 78); 9. d g fis g a fis d, ebenfalls bei König. S. 273 (als „Fünffte Mel."); 10. b g es c b b as g, von Schicht, in seinem Ch.-B. I. Nr. 328. S. 146 („Herr, der du mir das Leben"). — Über die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Verlängerung des letzten Verses jeder Strophe, um das Lied der Weise „O Welt ich muß dich lassen" anzupassen, sind die Ansichten verschieden. Lange, Kirchenliederbuch. Zürich, 1843. S. 547, hat die Verse aus dem Berliner Liederschatz von der Verlängerung wieder befreit, und meint mit Recht: „man sollte nie ein gutes Lied um einer Melodie willen verrenken;" Layrmann (bei Koch VIII. S. 384) hält dagegen dafür, daß diese Einschiebung einer Doppelsilbe „die Verse vollwichtiger und klangvoller" mache und giebt bezügliche Vorschläge auf historischer Grundlage. Erstmals fand Fischer, K.-L.-Lex. I. S. 407, die Verlängerung in „Vorrath von alten und neuen christl. Ges. Leipz. 1673. S. 1081. — Eine Kantate über das Lied und seine erste Melodie mit siebenstimmigem Schlußchoral schrieb Seb. Bach 1734, „man weiß nicht, für welche Gelegenheit." Vgl. Spitta, Bach II. S. 287. S. 805—806. Ausg. der Bach-Ges. XXII. Nr. 97. — Kl. A. Leipzig, Peters.

In dich hab ich gehoffet, Herr, Choral. Zu diesem Liede und einigen andern seines Versmaßes sind im älteren evangelischen Kirchengesang drei verschiedene Weisen in Gebrauch gekommen. Die erste derselben entstammt dem vorreformatorischen geistlichen deutschen Volksgesang des 15. Jahrhunderts und gehörte dem Neujahrsliede „Jesus ist ein süßer Nam" (ursprünglich aber auch dem alten Osterliede „Christ ist erstanden") an.[1] Sie erscheint in der Reformationszeit zuerst in außerkirchlichen Liedersammlungen, wie z. B. bei Heinrich Finck, Lieder. Nürnberg, 1536,[2] in Hans Ott's Liedersammlung. Nürnb. 1544. Nr. 8 der sechsstimmigen Liedlein, im zweiten Alt eines Satzes von Ludwig Senfl; bei Val. Triller, Singebuch. Bresl. 1555. Bl. LIIIb, wo sie als „alte gewonliche Melodey" bezeichnet
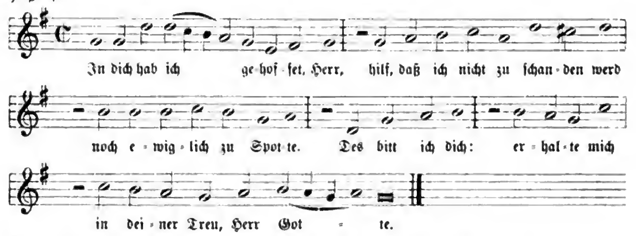
[1]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen K.-L. 1861. S. 219. 220. Meister, Das kath. deutsche K.-L. 1862. I. S. 229—231. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. Nr. 529. S. 635—636, und Nr. 546. S. 654—656.

[2]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 146. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. 216, und dagegen C. S. Meister, Das kath. deutsche K.-L. 1862. I. S. 229. Erk, Ch.-B. 1863. S. 253—254.

und dem Auferstehungsliede „Erstanden ist uns Jesus Christ, die Gnad jetzt wieder kommen ist“ beigegeben ist; dann in Kirchen-G.-BB. wie im „Gros Kirchen Gesangbuch“ Straßburg, 1560. S. 147 im „Newer vnd gemehret G.-B. Straßb. (Berger) 1566. S. 165, Frankfurter G.-B. 1570. Bl. 251a u. a., auch in einem Münchener kath. „Gesang vnd Psalmbuch.“ 1586. Bl. 8b mit dem Neujahrslied „Jesus ist ein süßer Nam, den rufen wir arme Sünder an.“ Sie heißt:

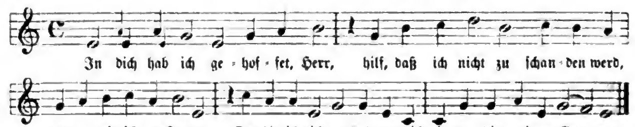


Für die **zweite** Melodie ist die bis jetzt älteste Quelle ein Liederdruck des Georg Sunderreiter von 1581; dann erscheint sie in „Geistliche Lieder rc. Leipz. 1583, bei Beyer verlegt“,[1]) bei Seth Calvisius, Hymni sacri 1594. Abtl. II. Nr. 4, und „Kirchengeseng“ 1597. Nr. LVIII. und in anderen Kantionalen; bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. XIX (vgl. Tucher, Schatz II. Nr. 184) heißt sie:



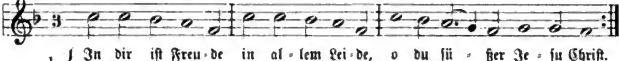
Eine **dritte** Weise endlich findet sich erstmals bei Barth. Gesius, Geistliche Lieder rc. Frankfurt a. O. 1601. Bl. 120a, und wurde von Schein, Kantional, 1627. Bl. 270 und Joh. Crüger, Prax. piet. mel. 1648 (1666. Nr. 667) aufgenommen; sie wird Gesius als Erfinder zugeschrieben und heißt bei Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 195. Nr. 217:

[1]) In diesen beiden Quellen fand sie Seminarinspektor Zahn, vgl. sein „Psalter u. Harfe“ 1886. S. 262 und Euterpe, 1878. S. 27, während man bisher des Calvisius Hymni sacri 1594 als älteste Quelle annahm.

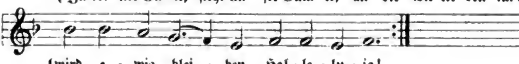


Noch eine Melodie, die nach v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. S. 70 wahrscheinlich von Johann Stobäus (vgl. den Art.) erfunden ist, findet sich in dessen Ausgabe der Eccard'schen „Geistlichen Lieder ꝛc." 1634. Nr. LXIII und ist in den Ch.-BB. für die Provinz Preußen von Reinhardt-Jensen, Ritter, Markull und Kahle, auch bei Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 223. S. 146 (in einer Umbildung) erhalten. — Seb. Bach hat die zweite dieser Weisen mehrfach in seinen Kirchenmusiken verwendet; so im zweiten Teil der Matthäus-Passion, in der Mitte des fünften Teils im Weihnachts-Oratorium, als Schluß der Kantate „Falsche Welt, dir trau ich nicht."
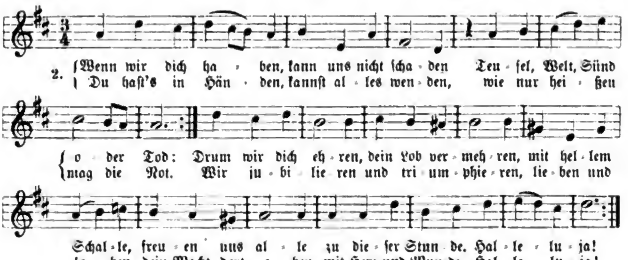
In dir ist Freude in allem Leide, Choral, dessen Weise einem weltlichen italienischen Gesang „L'innamorato: a lieta vita ci invita" angehörte, den Giov. Giac. Gastoldi (vgl. den Art.) erfunden und mit einem fünfstimmigen Tonsatz veröffentlicht hat in „Balleti a cinque voci con li suoi Versi etc. Venedig, 1591. Nr. 2 (Ausg. Nürnberg, 1600. Nr. 1). Das Original hat C. F. Becker, Mehrst. Gesänge berühmter Komponisten des 16. Jahrhunderts. Dresden, Paul o. J. S. 18 mitgeteilt. In den deutschen evangelischen Kirchengesang kam die Melodie durch den Mag. Johann Lindemann (vgl. den Art.), der ihr in seinen „Amorum Filii Dei Decades Duae etc. 1598. Nr. 7 (vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 93. II. S. 567. III. Notenbeisp. Nr. 107a u. b. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 195) das obengenannte geistliche Lied unterlegt hat, das meist als von ihm verfaßt angenommen wird, was jedoch nach Rambach, Anth. V. S. XIII f. „höchst ungewiß ist". Vgl. dagegen Monatsh. für Musikgesch. 1878. S. 76—79. — Die Melodie, die sich 1609 auch noch mit einem andern geistlichen Text („O Gott, mein Herre;" vgl. Zahn, a. a. O. S. 185) findet, heißt:







Eine zweite Weise steht im Freylinghausen'schen Gesangbuch I. 1704. Nr. 741 (Ges. Ausg. 1741. Nr. 1140. S. 766—767) und heißt:

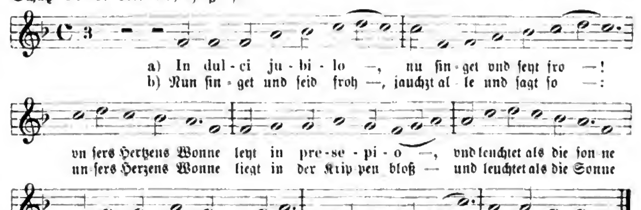


In dulci jubilo, nun singet und seid froh, Choral. Lied und Weise dieses echt volksmäßigen „Wiegenliedes für dem Kripplein Christi in frembden Zungen" gehören dem 14. Jahrhundert an. „Im Leben des Heinrich Suso († 1365), einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, wird erzählt, daß eines Tages zu Suso himmlische Jünglinge kamen, ihm in seinen Leiden eine Freude zu machen; sie zogen den Diener bei der Hand an den Tanz, und der eine Jüngling fing an ein fröhliches Gesänglein von dem Kindlein Jesu, das spricht also: In dulci jubilo etc. Im 15. Jahrhundert muß das Lied schon sehr bekannt gewesen sein."[1]) Es spricht aus demselben „der volle, wahre Jubel der Christfreude und aus seiner, ihm wie einem echten Volksliede eigens angehörigen, prachtvoll jauchzenden Melodie der helle, laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithinschallende Jubeltöne Luft machen muß. Darum ist denn auch dies Lied unverändert in die evangelische Kirche mit hinübergenommen worden, hat in der Mette (Lichterkirche) auf Weihnachten, wo es vorzüglich gesungen zu werden pflegte, jahrhundertelang viel tausend Herzen erfreut und erhoben, und erst in den Zeiten unserer Großväter und Väter sind seine Jubelklänge verstummt."[2]) Die Melodie wurde bis jetzt zuerst in einer Handschrift der Leipziger Univ.-Bibl. aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts Bl. 116 und der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Ms. germ. 8°. 190 gefunden; im evangelischen Kirchengesang erscheint sie erstmals im Klug'schen G.-B. 1535 (vielleicht schon in der Ausg. von 1529, da auch das Sluter'sche G.-B. Rostock 1531. Bl. Dviij b das Lied hat), und dann in allen G.-BB. und Kantio-

[1]) Vgl. Hoffmann v. Fallersl. In dulci jubilo. Hannover, 1861. S. 8 und dessen Gesch des deutschen K.-L. 1832. S. 152. — Lauxmann bei Koch, Gesch. des K.-L. VIII. S. 17.

[2]) Vgl. Vilmar, Gesch. der deutschen National-Litter. 8. Aufl. Marburg, 1860. I. S. 328—329.

nalen der Reformationszeit bis herab ins vorige Jahrhundert, ebenso wie sie sich in den katholischen G. BB., z. B. bei Vehe. 1537. Bl. 30. Leisentrit, 1567. I. Nr. 23 fort erhielt. Bei Michael Prätorius Mus. Sion. V. 1607 (vgl. v. Tucher, Schatz 1840. Nr. 30) heißt sie:



Der bei a) gegebene Text ist der der Reformationszeit, wie er sich z. B. auch bei Mich. Vehe, G.-B. 1537 (vgl. Ausg. von Hoffmann v. F. 1853. S. 35. 36) findet;[1]) der unter b) gegebene ist die Verdeutschung des Eisenacher G. B. 1861. Nr. 17. S. 15. 16; es steht derselbe erstmals im Hannoverschen G. B. („New Ordentlich Gesangbuch ꝛc." Braunschweig) 1648. S. 34 nach dem alten Mischtext mit der Bemerkung: „Wer wil kan es gantz Deutsch also singen." (Vgl. Fischer, K.-L.-Lex. II. S. 130.) Andere deutsche Texte sind noch: „Lob Gott, du Christenheit" (G.-B. der Böhm. Br. 1544 und 1566. Vgl. Babst G.-B. Ausg. von 1557. Vgl. v. Tucher, Schatz I. Nr. 38. S. 24), „In einem süßen Ton" (Val. Triller, G.-B. 1559), „In süßer Freud und Jo" (Moritz v. Hessen, G.-B. 1612).

Infrabaß nannten manche alten Orgelbauer den Subbaß 16' im Pedal kleinerer Orgelwerke, in denen diese Stimme das größte, tiefste Tonmaß repräsentiert. Gebräuchlicher war jedoch dieser Name für Untersatz 32' (vgl. den Art.), wie Adlung, Anleitung zur mus. Gelahrth. 1758. § 155. S. 421 zu Gedackt 32' bemerkt: „dieses schickt sich nicht ins Manual, und heißt Untersatz, Kontrabaß, Agges, Infrabaß, groß Untersatz, groß Unterbaß."

In Gottes Namen fahren wir, Choral, vgl. den Art. „Dies sind die heilgen zehn Gebot."

Interludium (auch wohl Diludium) heißt in der katholischen Kirchenmusik die der Orgel zufallende Überleitung von einem liturgischen Gesangstück oder dessen

[1]) Derselbe wird seit dem 17. Jahrh. dem Petrus Dresdensis zugeschrieben, ohne daß irgend ein Beleg hiefür vorhanden wäre. Das Lied ist nach Hoffmann v. F. a. a. O., älter. Vgl. auch Wetzel, Hymnop. I. S. 182 ff. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 410—411, und Supplement, I. 1886. S. 97.

Teilen zu einem andern. Auch die Versette (vgl. den Art.), welche beim Psalmengesang je an Stelle des zweiten Verses, der dann nicht gesungen wird, mit der Orgel ausgeführt werden, gehören in die Klasse der Interludien.[1]) Über das Interludium im evangelischen Gemeindegesang vgl. den Art. „Zwischenspiel".

Intonation. In der instrumentalen sowohl, als auch in der Gesangsmusik bezeichnet dieser Terminus zunächst im allgemeinen zweierlei: einmal die Stimmung, die bestimmte Höhe oder Tiefe in der alle Töne eines Musikstücks gespielt oder gesungen werden. Man sagt daher: ein Instrument ist auf einen Ton von bestimmter Höhe intoniert oder eingestimmt, und es hält diesen Ton, oder es weicht von ihm nach oben oder unten ab, es detoniert; ebenso: ein Sänger singt mit reiner, unreiner, weicher, scharfer, voller, runder u. s. w. Intonation. Ferner wird das Wort noch im Sinne von Anschlag (vgl. den Art.) gebraucht, und bezieht sich dann nur auf die Anfangstöne eines Stückes und auf die Art und Weise ihres An oder Einsatzes: leicht, schwer, frisch, prompt, sicher, unsicher u. dgl. sind Epitheta, die in dieser Hinsicht der Intonation eines Instrumentes oder eines Instrumentisten, eines einzelnen Sängers oder eines Chores beigelegt werden. — Für die Kirchenmusik kommt dieser Terminus in folgenden besonderen Beziehungen in Betracht: 1. Intonationen oder Ansätze, Anfangstöne in der Psalmodie und den übrigen psalmodierend gesungenen Stücken des gregorianischen Gesanges. Die gregorianischen Psalmtöne zeigen, wie verschieden sie nach Charakter und Ausdruck auch sein mögen, doch immer eine auf demselben Princip beruhende Konstruktion: sie sind sämtlich aus vier verschiedenen Elementen: 1. der Intonation, 2. der Reperkussion (Recitationston, Dominante), 3. der Mediation und 4. der Kadenz oder Schlußformel (Finale), zusammengesetzt;[2]) z. B. der II. Psalmton:

1. Intonation. | 2. Reperkussion (Recitation). | 3. Mediation. | 4. Kadenz.
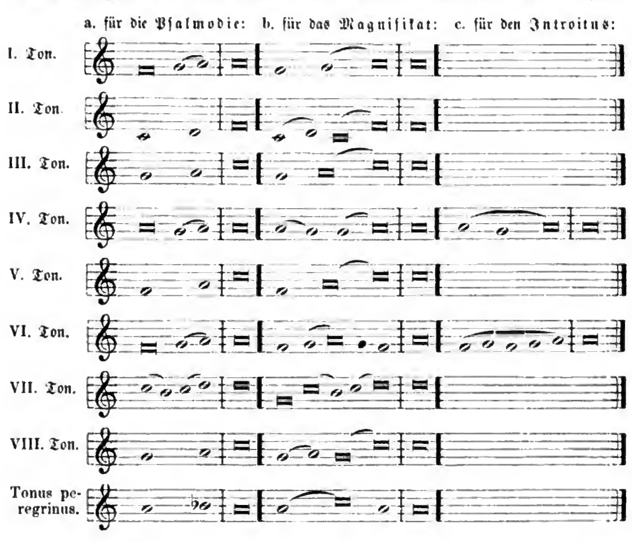
Se-cun-dus to-nus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur, et sic fi-ni-tur.

Das erste dieser Elemente, die Intonation, ist eine aus 2, 3, 4—5 Tönen bestehende Ansatzformel, die zur Dominante oder Recitationsnote des zu singenden Psalms aufwärts leitet und diesen dadurch mit seiner Antiphone verbindet. Nun hat jeder der acht Psalmtöne seinen eigenen Recitationston (Dominante, Reperkussion): der erste die Quinte, der zweite die Terz, der dritte die Sext, der vierte die Quarte, der fünfte die Quinte, der sechste die Terz, der siebente die Quinte und der achte die Quarte, — jeder bedarf daher auch eine eigene Intonationsformel, die zu diesem
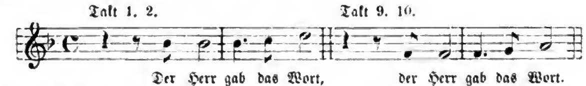
[1]) Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Brixen, 1870. S. 475.

[2]) Vgl. das Beispiel bei Franchinus Gafor; Tinctoris, De natura et propriet. tonorum 1476 beginnt: „Tonus nihil aliud est, quod modus per quem principium, medium et finis cujus libet cantus ordinatur." Ambros, Gesch der Mus. II. S. 18.

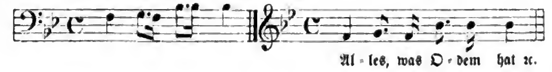
Ton, auf dem der größere Teil des jedesmaligen Textes recitiert wird, leitet. Alle acht Töne haben überdies außer der Intonation für die Psalmodie (feriale Weise) noch je eine besondere Form derselben für das Benediktus und Magnifikat, sowie für den antiphonalen Teil des Introitus (festive Weise). Diese Intonationen[1]) sind:



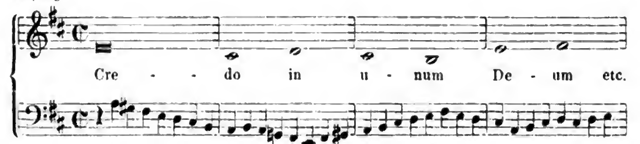
[1]) Vgl. Guidetti, Directorium chori. 1589. Janssen, Les vrais principes du chant grégorien. Mecheln, 1845. Deutsch von Smeddink. Mainz, 1846. S. 155 f. Von diesen alten Intonationsformeln haben auch einzelne neuere Komponisten mit vortrefflicher Wirkung Gebrauch gemacht; so z. B. verwendet Händel im „Messias", Chor Nr. 35 „Der Herr gab das Wort" die Intonation des I. Tones so:



und Mendelssohn im „Lobgesang" die Intonation des VIII. Tons zum Anfang der Sinfonie und im Chor „Alles, was Odem hat", Takt 32 so:



Dabei ist noch zu bemerken: fürs erste, daß der I. und VI., sowie der III. und VIII. Ton die gleiche Repercussionsnote und daher auch die gleiche Intonationsformel haben; fürs andere, daß die Intonationsformeln des II. und III. Tones nicht als identisch, als bloße Transpositionen angesehen und daher nicht einander substituiert werden dürfen; drittens, daß die Formeln der Cantica (Magnifikat und Benediktus) meist auch für den Introitus verwendet werden und eigene für denselben wenig im Gebrauch sind, und endlich viertens, daß die Intonationen in der Psalmodie meist nur vor dem ersten „Versus", dagegen in den Cantica vor jedem Vers, und zwar in beiden Fällen vor dem ersten (zum Anfang) vom Liturgen, bei den Wiederholungen aber vom ganzen Chor gesungen werden. 2. Intonationen heißen ferner die ganzen Sätze, Verse oder Versabschnitte, welche als Anfangs- oder Einleitungsphrasen in verschiedenen anderen liturgischen Gesangstücken vom Liturgen, oder einem oder mehreren Kantoren angestimmt werden und nach welchen der Chor das betreffende Stück fortsetzt und zu Ende singt. Solche Intonationen im eigentlichen Sinne sind bei den Antiphonen, im Graduale, als Einleitung der Hymnen und der einzelnen Bitten der Litanei u. s. w. gebräuchlich, namentlich aber haben das Gloria in excelsis und das Credo in unum Deum der Messe ihre vorgeschriebenen Intonationen, die in allen Missalen zu finden sind. Mit welch mächtiger Wirkung Seb. Bach die Intonation des Credo der gregorianischen Choralmesse als Cantus firmus in das herrliche Credo seiner H-moll-Messe — mit dem Anfang:



herüber genommen hat, ist bekannt. — Das Singen dieser Einleitungsformel, das „antiphonam imponere", heißt ebenfalls Intonation, oder intonieren. 3. Unter Intonation in Bezug auf die Orgel versteht man diejenige Thätigkeit des Orgelbauers, durch die er ein Werk zu regelrechter und kunstmäßiger Ansprache bringt, so daß es nicht nur hinsichtlich der Reinheit der Stimmung und Temperatur, sondern auch des voll ausgeprägten Charakters der Tonfarbe der einzelnen Register und seines würdevollen Gesamttones allen billigen Anforderungen, die von kirchlicher und künstlerischer Seite an dasselbe gemacht werden, voll und ganz entspreche. Das Geschäft der endgiltigen Intonation einer Orgel wird vom Orgelbauer im aufgestellten Werke an den vollständig fertigen Pfeifen vorgenommen. Es besteht nach seiner technisch-mechanischen Seite hin im wesentlichen darin, die Mundöffnung (also den Aufschnitt, den Kern und die Kernspalte, sowie die beiden Labien) jeder Pfeife so zu regulieren, daß der aus dem Pfeifenfuß kommende bandförmige Luftstrom richtig gebildet und

richtig nach dem Pfeifenkörper geleitet werde, damit er dort den möglichst vollkommenen Ton erzeuge. Der Ton jeder Pfeife, wie er durch eine geschickte Intonation erzielt werden soll, ist aber nur dann ein möglichst vollkommener, wenn er prompt und rund, voll und nobel ohne jegliche naturalistische Beimischung zur Erscheinung kommt, nicht überschlägt, nicht tremoliert (bei Zungenpfeifen nicht knattert), und an Stärke und Klangfarbe dem Tone aller übrigen Pfeifen eines und desselben Registers vollständig gleich ist. Um einen solchen Ton herzustellen ist für den Intonator neben Geschick und Sachkenntnis vor allem ein feines und geübtes Ohr vonnöten. Dann aber hat die Intonation neben der technischen auch noch eine eigentlich künstlerische Seite, deren Anforderungen der Intonator nur dann genügen wird, wenn er mit künstlerisch gebildetem Geschmack einen offenen Sinn für kirchliche Würde und Schönheit verbindet. Er soll jeder einzelnen Orgelstimme das sie charakterisierende Tongepräge geben: den Gambenstimmen wirklichen Gambenton, den Flötenstimmen Flötenton, den Posaunen Posaunenton u. s. w.; dies aber nicht in der effekthaschenden Weise der Franzosen,[1] die die Orgel zum Konzertinstrument machen. Die deutsche Kirchenorgel hat durchaus die kirchliche Würde zu wahren und erreicht dies, unbeschadet der vollen, kunstmäßigen (aber nicht naturalistischen) Charakterisierung ihrer Einzelstimmen, vor allem durch einen edlen Gesamtton. Für diesen ist aber nötig, daß „alle Grundstimmen, als Gedackte, Bordun u. s. w., sowie alle Quinten- und Terzenstimmen im Grundton intoniert werden. Viele Orgelbauer wollen davon nichts wissen: sie intonieren Subbaß, Bordun und Gedackt aliquot. Diese Stimmen klingen freilich stärker, als wenn sie im Grundton intoniert sind, aber sie geben dem Werke nicht den nötigen Grundton, und wenn die Quinten- und Terzenstimmen ebenso intoniert sind, so muß die volle Orgel verstimmt klingen."[2] Zur Intonation im weiteren Sinne gehört dann noch die Herstellung eines ebenmäßigen Verhältnisses der Tonstärke zwischen Diskant und Baß, sowie die charakterisierende Abstufung der verschiedenen Manuale einer mehrklavierigen Orgel gegeneinander. In ersterer Hinsicht haben die älteren Orgelbauer, wo ihnen der Diskant dem Baß gegenüber zu schwach erschien, durch Beigabe von Diskantstimmen (Silbermann), oder durch Verdopplung des Diskants einzelner Register (Christian Müller, der Erbauer der berühmten Harlemer Orgel) Abhilfe gesucht; für den Orgelbau der Gegenwart hat Töpfer ein besseres Auskunftsmittel in dem richtigen Verhältnis der Oktavenquer-

[1]) Der bedeutendste französische Orgelbauer der Gegenwart, Cavaillé-Coll in Paris, erzielt durch das outriert naturalistische Klanggepräge seiner einzelnen Stimmen, durch das Raffinement seiner Stimmkombinationen und durch die übermäßige Verwendung von Zungen- und überblasenden Stimmen (Jeux harmoniques) einen Gesamtton seiner Werke, der weit mehr den Charakter einer Blechmusik, als den des echten Orgeltones hat. Vgl. Sering, „Eine Orgelschau zu Chalons und Paris" in der Euterpe. 1879. S. 117–121.

[2]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 52. Hier (S. 50–55), sowie bei Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 150–159 u. a. finden sich wertvolle, auf gründlicher Sachkenntnis beruhende weitere Bemerkungen über die Intonation der Orgel.

schnitte = 1 : $\sqrt{8}$ (d. h. des Verhältnisses, bei welchem die Hälfte der Lichtweite der Pfeifen eines Registers auf die Decime fällt) gefunden, einem Verhältnis, durch das der Diskant diejenige Fülle und Frische erhält, die er bedarf, um der Stärke des Basses das Gleichgewicht zu halten. In Bezug auf den zweiten Punkt, das Verhältnis der Manuale zueinander, gilt schon seit Silbermann als Regel, daß das Hauptmanual voll und kräftig, das zweite Manual (Oberwerk) weniger stark, aber immer noch voll und penetrant, das dritte Manual (Unterwerk, event. Echowerk) aber zart und lieblich intoniert werde.

Intoniereisen, Intonierblech, ein Werkzeug, dessen sich die Orgelbauer beim Intonieren der Zinnpfeifen bedienen, um die Labien ein- oder auszubiegen und den Kern aufzubiegen oder niederzudrücken. Es ist aus Schmiedeeisen oder starkem Eisenblech hergestellt, etwa 0,2 m (8—10″) lang, $1\frac{1}{2}$ cm ($\frac{1}{2}$″) breit, und hat auf der einen Seite die Form einer Messer- oder Degenklinge ohne Schneide, auf der andern die eines Meißels.

Introitus. Der, als liturgisches Gesangstück, bildet in der katholischen Kirche die Einleitung, den „Eingang der Messe" und ist auch in die evangelische Kirche, soweit sie für ihren Gottesdienst die Form und Ordnung der Messe festgehalten hat, herübergenommen worden. In der altchristlichen Kirche begann die Katechumenenmesse, nach dem von jedem Einzelnen still gesprochenen Sündenbekenntnis, mit dem Gesang des 63. Psalms, dem andere Psalmen (bis 12 an der Zahl) folgten, und in diesem Psalmengesang ist zweifelsohne der Ursprung des Introitus zu suchen. Im Verlaufe seiner kirchlichen Ausbildung setzte Papst Gregor d. Gr. (gest. 604) statt der ganzen Psalmen einzelne Psalmstellen, psalmus und in der Folge versus genannt, für den Introitus fest und verordnete zugleich, daß diese nach den kirchlichen Zeiten wechseln sollten. Vom 8. Jahrhundert an ließ man dem Psalm noch eine Antiphon vorausgehen, die anfänglich aus einem dem Psalm selbst entnommenen Verse, später aus einer anderen passenden Bibelstelle bestand, und zum Introitus im eigentlichen, engeren Sinne wurde, indem sie in bestimmter Weise die Bedeutung des kirchlichen Tages auszusprechen, die Feier für ein bestimmtes Fest, eine kirchliche Zeit zu motivieren hatte. Später kamen aber noch weitere liturgische Stücke hinzu, die dem eigentlichen Introitus voraufgehen und mit diesem zusammen den Komplex des Introitus im weiteren Sinne bilden. Die der Einführung dieser Stücke zu Grund liegende Idee ist die Weihe des celebrierenden Priesters, seiner Ministranten und der übrigen im Chor und als (Gesangs-) Chor anwesenden Kleriker zum heiligen Werk der Messe. An den Stufen des Altars beginnt der Priester: In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti. Amen! Introibo ad altare Dei und recitiert abwechselnd mit den Ministranten den 43. Psalm. Dann fährt der Priester fort: Adjutorium nostrum in nomine Domini, und die Ministranten respondieren: qui fecit coelum et terram (Psalm 124, 8); dies

ist das gewöhnlich Adjutorium genannte Stück des Introitus, dem unmittelbar das Konfiteor folgt, d. h. das Sündenbekenntnis des Priesters, auf das ihm die Ministranten Vergebung wünschen, und, nachdem sie dasselbe Sündenbekenntnis wiederholt haben, nun ihrerseits vom Priester die Absolution empfangen, was der Chor mit seinem Amen bekräftigt. Damit ist der Weiheakt vollzogen und mit dem eigentlichen Introitus beginnt die Messe. — Luther in der Formula Missae von 1523 ließ das ganze „initium missae“ weg und begann mit dem eigentlichen Introitus, den er im Sinne der alten Kirche als den eigentlichen Anfang des gemeinsamen Gottesdienstes ansah, zu dem er jedoch noch ausdrücklich bemerkte, daß ihm für denselben der Gebrauch ganzer Psalmen lieber wäre, als der einzelner Psalmverse und anderer Sprüche. In seiner „Deutschen Messe“ von 1526 sodann stellte er neben diese Form, die er jedoch nicht aufheben, sondern namentlich der Jugend wegen in lateinischer Sprache zu beliebigem Gebrauch frei lassen wollte, einen „deutschen Gottesdienst“, in dem er bezüglich des Introitus bestimmt: „Zum Anfang singen wir ein geistliches Lied oder einen deutschen Psalm; darauf Kyrie eleison drei mal und nicht neunmal.“ Dieser Ordnung Luthers folgten die alten evangelischen Kirchenordnungen im allgemeinen, während sie im einzelnen den Introitus in der verschiedensten Weise einrichteten. Allgemein wurde nach Luthers Vorgang das eigentliche „initium missae“ der 43. Psalm mit der Antiphone „Introibo etc.“ weggelassen, dagegen aber das Konfiteor mit vorangehendem Adjutorium beibehalten. Doch konnte dieses Stück natürlich nicht mehr im oben bezeichneten Sinn der katholischen Kirche gebraucht werden, und es in die richtigen Beziehungen zur feiernden Gemeinde zu bringen war nicht leicht. Daher finden wir dasselbe in der evangelischen Kirche im wesentlichen auf dreierlei Art behandelt: einmal in der hergebrachten katholischen Form: der Liturg betet das Sündenbekenntnis, oder „einen feinen Bußpsalm“ (meist Psalm 51), oder „was ihn seine Andacht erinnert“ — „bei sich“ in der Sakristei vor dem eigentlichen Introitus, oder am Altar, während der Introitus vom Chor gesungen wird;[1]) zweitens recitiert er dasselbe antiphonisch mit dem Kantor „für das Volk“;[2]) drittens betet er es „vor der ganzen Gemeinde“ und „dieweil diese Beichte, Gebet und Absolution gesprochen wird, soll die ganze Kirche still sein und solches anhören, auch mit dem Priester also bekennen, beten und die Absolution zu Herzen fassen, wohl lernen und vor Gott oft desgleichen sprechen.“[3]) Dem Bekenntnis der Sünden folgte die Absolution, entweder direkt, oder durch einen Trost- und Gnadenspruch verkündigt. Nun erst begann der eigentliche Introitus, wieder in mannigfachster Weise, doch so behan-

[1]) Schleswig-Holst. K.-O. 1542. Pommerische K.-O. 1536. Pfalz-Neub. K.-O. 1543. Brandenb.-Nürnb K.-O. 1564.

[2]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Hildesh. K.-O. 1544.

[3]) Köln. Reform. 1544. Straßb. K.-O. 1525. K.-O. für Mecklenburg, Wenden rc. 1540. Pfalzgraf Wolfgangs K.-O. 1557. Mecklenb. K.-O. 1552.

delt, daß sich zwei Hauptformen unterscheiden lassen: der vom Chor ausgeführte wirkliche Introitus, und der vom Liturgen gesprochene mit folgendem Introitusliedvers der Gemeinde. Wo man über einen kirchlich verwendbaren Schülerchor verfügte, wie in den meisten Städten mit höheren Schulen, wurden die Introiten, soweit sie nichts Unevangelisches enthielten, unverändert aus der mittelalterlichen Kirche herüber genommen und in lateinischer Sprache („um Übung der Jugend willen" — die Böhm. Brüder übersetzten sie) entweder allsonntäglich, oder nur „zu Zeiten" d. h. an den Festtagen gesungen, und hatten dann im allgemeinen folgende Gestalt: a) „Introitus suus cujusque Dominicae et festi" vom Chore, b) Versikel, d. i. ein Psalmvers von Knaben, c) Gloria Patri vom Chor, d) Wiederholung des „Introitus usque ad versum" vom Chor meist mit Begleitung der Orgel gesungen.[1]) Verfügte man über keinen Chor, oder wollte man, der Ordnung Luthers (Deutsche Messe 1526) folgend, die Gemeinde schon vom Anfang des Gottesdienstes an in Mitthätigkeit ziehen, so trat an die Stelle des Chor-Introitus ein „deutscher Psalm" d. h. ein von der Gemeinde gesungenes, von der Orgel begleitetes Introituslied.[2]) Solche Introituslieder waren z. B.: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott," „Komm, heiliger Geist, erfüll," „Erbarm dich mein, o Herre Gott," „O Herre Gott, begnade mich," „Dank sagen wir alle" u. dgl. Diesen beiden Hauptformen gingen verschiedene Nebenformen zur Seite: der Chor sang, z. B. wenn keine Mette vorausgegangen war, ein Stück aus dieser (das Tedeum oder Benediktus antiphonisch), oder „eine Motette nach Gelegenheit der Zeit oder sonst," und die Gemeinde folgte mit dem Introituslied, so daß Chor- und Gemeindegesang vereinigt war; oder der Geistliche sang den Introitus oder las ihn „mit vernehmlicher Stimme" und die Gemeinde antwortete mit ihrem Lied, oder der Chor mit einem lateinischen Gesang.[3]) — An manchen Orten jedoch wurde schon im Reformations-Jahrhundert der Introitus ganz weggelassen und nach dem Vorgang der reformierten Kirche durch eine biblische Vorlesung ersetzt, „von deren wegen, die nicht lesen können," wie die alte Augsburger K.-O. ausdrücklich bemerkt. Auch die kirchlichen Introituslieder der Gemeinde wurden vom Pietismus und Rationalismus der späteren Zeit beseitigt und durch allgemeine Andachtslieder ersetzt. Das neuerwachte Bestreben, den liturgischen Teil des evangelischen Gottesdienstes wieder reicher und würdiger zu gestalten, hat die Aufmerksamkeit der Liturgiker auch dem Introitus wieder zugewandt. Es wird mit Bezug auf denselben gefordert: daß zunächst der Chor, als die Stimme der allgemeinen Kirche, im Introitus der Gemeinde die Bedeutung des jeweiligen

---

[1]) Vgl. Lukas Lossius, Psalmodia sacra. 1553. Keuchenthal, Kirchengesänge. 1573. Ludecus, Missale. 1589. Dr. Alt, Der christliche Kultus. Berl. 1851. I. S. 242 ff.

[2]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1531. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1536. Nördl. K.-O. 1538. Pfalz-Neub. K.-O. 1543. Kurländ. K.-O. 1570.

[3]) Hildesh. K.-O. 1544. Schleswig-Holst. K.-O. 1542. Graffch. Hoya. K.-O. 1581. Pfalz-Neub K.-O. 1543. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1536. Mecklenb. K.-O. 1540 u. a.

Festes und kirchlichen Tages ankündigen, daß aber nicht minder auch die Gemeinde sich aktiv an demselben beteiligen soll.[1]) Über die Form aber, in welcher der Introitus dieser zwiefachen Forderung am besten entsprechen würde, sind die Meinungen geteilt. Die einen lassen vom Chor die altkirchlichen Introiten, oder andere, namentlich alttestamentliche Sprüche weissagenden Inhalts singen, und die Gemeinde mit der Strophe eines Introitusliedes antworten; andere weisen dem Chor Strophen des Introitusliedes zu, und wollen, daß die Gemeinde mit einer Strophe desselben Liedes, die bekenntnismäßig zustimmenden Inhalt hat, oder mit einem Gloria Patri folge;[2]) noch andere verlangen, daß in Ermangelung eines Chores der die Bedeutung des Tages ankündigende Introitusspruch antiphonisch vom Geistlichen und der Gemeinde abgesungen und von letzterer mit einem Gloria Patri-Lied geschlossen werde.[3]) Und als die vollkommenste Form des Introitus wird endlich diejenige erklärt, bei welcher alle drei Faktoren: Liturg, Chor und Gemeinde so zusammenwirken, daß der Chor ein Wort auf die Heilsthatsache hinweisender Weissagung singt, der Liturg durch einen objektiven Spruch die Ankündigung fortsetzt und die Gemeinde mit einer Liedstrophe sich dazu bekennt.[4]) — Eine vollständige Sammlung der zum Introitus gehörigen Stücke für das gesamte Kirchenjahr findet man in den drei Bänden von Schoeberlein-Riegels Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs. 1865—1872.[5])

Inversion, Umstellung, veränderte Wiederholung der einzelnen Wörter oder Satzteile eines Textsatzes in der Motette, dem Kantaten- und Oratorienchor, überhaupt in jeder weiter ausgeführten Vokalkomposition. Solche Textänderungen werden notwendig, weil Motettensätze und fugierte Chöre in der Kirchenmusik meist nur kurze Bibelsprüche und liturgische Worte als Textunterlage haben; sie wollen aber bei aller Freiheit, die dem Komponisten bleiben muß, mit künstlerischem Geschmack behandelt

---

[1]) Harnack, Tabell. Übers. der Gesch. der Liturgie des Hauptgottesd. 1858. Petri, Hann. Agende. 1852. Löhe, Agende. 1853. Schmeling, Gottesdienstordnung. 1859. Schoeberlein, Der ev. Hauptgottesd. 1855. Bad. Kirchenbuch. 1858. Agende der Hof- und Domkirche zu Berlin. 1822.

[2]) Petri, Hann. Agende. 1852. Kliefoth, Die ursprüngl. Gottesdienstordnung. 1858—1861. Derselbe Liturgiker hat sich vor kurzem auf der Mecklenb. Pastoral-Konferenz zu Doberan, 10. Sept. 1884, dahin ausgesprochen, daß der Introitus in keinem Falle weggelassen werden dürfe und man ihn im Notfall lieber einem Unisonochor von Knaben übertragen möge, als ihn durch ein Introituslied zu ersetzen. Vgl. Siona 1885. X. 1. S. 15.

[3]) Kraußold, Musik Altaragende. 1853. Musik. Anhang zum Bayr. Agendenkern. 1856. Layriz, Kern. IV. 1855. S. V.

[4]) Schoeberlein, Der evang. Hauptgottesdienst. 1855. S. 266—268. Ders. Schatz I. S. 49. Hessische Agende von Lucius. 1859.

[5]) Daß einige Sonntage des Kirchenjahres ihre Namen von den Anfangsworten der ihnen zugehörigen Introitus erhalten haben, ist bekannt. Diese Sonntage sind: Estomihi, Invokavit, Reminiscere, Oculi, Lätare, Judica; Quasimodogeniti, Misericordias, Jubilate, Kantate, Rogate und Exaudi.

sein. Dabei gilt als erste Regel, daß der dem musikalischen Thema oder Hauptmotiv eines Stückes unterliegende Text bei allen Wiederholungen unverändert zu belassen ist, daß also z. B. Führer und Gefährte der Fuge die ursprüngliche Wortfolge des Textes nicht ändern sollen. Wird dann der musikalische Hauptgedanke im Verlauf eines Stückes gliedernd aus- und weitergebildet, so bedingt dies natürlich auch veränderte Wiederholungen, Teilungen und Umstellungen des Textes. Dieser wird daher schon bei seiner Wahl darauf anzusehen sein, ob er solche Änderungen ertragen kann, ohne dadurch weder in Bezug auf seinen Sinn und Inhalt unklar oder unverständlich zu werden, noch in Bezug auf seine Form Zwang und Maßregelung erleiden zu müssen. Zur Inversion kann auch noch die Wiederholung einzelner Wörter eines Textes, denen man dadurch einen besondern Nachdruck geben will, gerechnet werden. Es ist dieselbe zwar an sich durchaus künstlerisch berechtigt, will aber ebenfalls mit Geschmack angewendet sein, wenn sie nicht zur Manier werden soll. Die alten Motettenkomponisten nahmen es hinsichtlich der Inversion ihrer Texte nicht immer genau und liebten namentlich einzelne Wörter in sogenannten „Weckaccorden, Weckrufen" am Anfang einer Motette zu wiederholen, eine Manier, die schon von Mattheson, dem „Kritiker mit Zopf und Schwert," getadelt wird.[1]) — Weitere Verwendungen des Terminus „Inversion" im Sinne von „Umkehrung", in der Harmonielehre (Umkehrung der Intervalle, der Accorde), im einfachen und doppelten Kontrapunkt (Wiederholung des Motivs, des Themas in umgekehrter Intervallfolge u. dgl.) und in der Lehre vom Orgelpunkt (Verlegen der ausgehaltenen Note aus der Grundstimme in eine Mittel-, oder in die Oberstimme, z. B. in Mozarts C-moll-Phantasie, Op. 11) gehören ins Gebiet der allgemeinen Musiktheorie.

Invetriatur, Terminus der Orgelbauer, mit dem sie eine Leimmasse[2]) bezeichnen, die dazu verwendet wird, das Innere der Windbehältnisse der Orgel winddicht zu machen, um jedes Verschleichen des Windes nicht nur durch die Fugen der Behältnisse, sondern auch durch die Poren des Holzes zu verhindern. Diese Masse wird in heißem Zustande eingegossen und der Einguß, wo es nötig erscheint, ein-

---

[1]) In seiner Critica musica. 1722. II. S. 368 kritisiert er Zachau, weil er über das Satzfragment „Und den du gesandt hast, Jesum Christum, erkennen" eine Fuge gesetzt hatte, dann aber auch Seb. Bach, wegen der Wiederholungen des „Ich, ich" in der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis," obwohl er selbst in seiner Passionsmusik nach Brockes (v. Winterfeld, Ev. K.-G. III. Notenbeil. Nr. 50) ebenfalls wiederholte: „Ach" (Pause) „wie hungert mein Gemüte, wie hungert mein Gemüte, Menschenfreund" (Pause), „Menschenfreund nach deiner Güte" Vgl. Spitta, Bach I. S. 530. Mich. Bach wiederholt im Anfang der Motette „Nun hab ich überwunden" so: Chor I: „Nun!" Chor II: „Nun!" Chor I: „Nun, nun, nun, nun!" Chor II: „Nun, nun, nun, nun!" rc. Vgl. Naue, Neun Motetten von Joh. Michael und Joh. Christoph Bach. Leipzig, Hofm. Heft III. Nr. 8. —

[2]) Nach Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 25. 178. auch nur eine „Leimfarbe", die aber, um ihren Zweck zu erreichen, jedenfalls möglichst stark sein muß.

oder zweimal wiederholt.[1]) — Eine eigene Invetriaturmasse erfand der Orgelbauer Eugen Casparini (vgl. den Art.) und bestrich mit derselben das Innere aller seiner Windladen und Pfeifen;[2]) sie bestand „in einem Lack oder Firnis, der nicht nur alle subtilen Poros im Holze ausfüllte und verstopfte, sondern auch die Würmer in Zukunft davon abhielt.“[3]) Außerdem soll diese Glasur auch auf den Ton der Pfeifen günstig gewirkt haben; doch hat der Erfinder das Geheimnis der Mischung dieser Masse mit ins Grab genommen.

Invitatorium, Einladung (zum Lob Gottes) heißt in der Liturgie ein Gesangstück, das aus einem Vers, der Antiphone „Venite adoremus,“ „Kommet, lasset uns anbeten,“ und dem 95. Psalm (gewöhnlich zwei Verse) zusammengestellt ist, und das den Anfang, die eigentliche Einleitung der sämtlichen gottesdienstlichen Handlungen eines Sonn- oder Festtages bildet. Es ist dies Stück seiner Idee nach ein Aufruf an die ihre Feier beginnende Gemeinde zum Lobe Gottes, bei welchem Antiphon und Psalm die allgemeine Einladung hiezu bilden, der wechselnde Vers aber dem Lobe die besondere Beziehung auf die jeweilige kirchliche Zeit giebt, und damit das Lob motiviert. Dieser Idee entsprechend hat dasselbe seinen richtigen Platz am Beginn der Frühmette (Matutin). — Nach katholischem Ritus, in den das Invitatorium nach einigen schon vom Papst Damasus (gest. 384), nach andern jedenfalls von Gregor I. (gest. 604) eingeführt worden ist, wird es in jeder Mette, mit Ausnahme derjenigen des Epiphanienfestes und der drei letzten Tage der stillen Woche, gesungen, und es hat jedes Fest und jedes Officium vom Tag einen eigenen Invitatorienvers, dessen Gesang von einem oder zwei Kantoren begonnen, vom Chor beschlossen wird, worauf der Kantor mit dem Psalm fortfährt, zwischen dessen Abschnitten (gewöhnlich nach je zwei Versen) der Chor abwechselnd den Tagesvers und die Antiphone („Venite adoremus“) wiederholt; zum Schluß singt der Kantor den Vers nochmals und der Chor schließt mit der Antiphone.[4]) An den Festtagen sollte das Invitatorium mit besonderer Feierlichkeit gesungen werden: „ut sex cantent tres primos versus submissa voce, et alios tres alii sex alta voce.“ — Im liturgischen Gesang der evangelischen Kirche wurde das Invitatorium auf die

---

[1]) Ein zwei- bis dreimaliges Ausstreichen mit heißem Leim verlangt Lederle, Die Kirchenorgel. 1882. S. 71. — Ladegast hat die sechs großen Magazinbälge der Domorgel zu Schwerin — Platten sowohl als Falten — inwendig und auswendig „mit Leimfarbe und Gummi dragant und außerdem die Belederung mit Baudruche (einer sehr dichten Blasen-Masse, die nicht die geringste Luft durchläßt) überzogen.“ Vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 43.

[2]) Nach Schillings Univ.-Lex. der Tonkunst. III. S. 733 versah Casparini auch das Äußere der hölzernen Pfeifen in der Orgel zu Görlitz mit dieser Glasur.

[3]) Vgl. diese Angaben bei Gerber, Neues Lex. der Tonkünstler. I. 1812. S. 660—661.

[4]) Vgl. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst. 1870. S. 232, und ein in dieser Weise ausgeführtes Invitatorium in seiner „ursprünglichen Form“ aus Lukas Lossius, Psalmodia sacra. 1553, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 543—545.

höchsten Feste („in summis festivitatibus") Weihnachten, Ostern, Pfingsten, und etwa noch Epiphanias, Himmelfahrt, Trinitatis und Mariä Reinigung beschränkt, oder von einzelnen Kirchenordnungen mit dem Vorbehalt „ob man kann" angeordnet, von andern ganz weggelassen. Wo es vorkam, wurde es meist lateinisch von dem aus Schülern höherer Schulen gebildeten Chore nach den altkirchlichen Melodien („secundum eam translationem, qua psalmus solitus est in ecclesia" Luk. Lossius) und mit den jedesmaligen Festversen („quod sui est festi proprium") gesungen. Diese Verse waren in der evangelischen Kirche:

Weihnachten: Christus natus est nobis! Venite adoremus.
Christus ist uns geboren. Kommt lasset uns anbeten.

Epiphanias: Christus apparuit nobis. Venite adoremus.
Christus ist uns erschienen. Kommt, lasset uns anbeten.

Osterfest: Halleluja! Halleluja! Halleluja! Kommt, lasset uns anbeten.

2. u. 3. Osterfeiertag: Surrexit Dominus vere. Allelujah. Venite adoremus.
Der Herr ist wahrhaftig auferstanden. Halleluja! Kommt, lasset uns &c.

Himmelfahrt: Allelujah! Regem ascendentem in coelo. Venite adoremus.
Halleluja! den König, der gen Himmel fähret. Kommt, lasset uns anbeten.

Pfingsten: Halleluja! Der Geist des Herrn erfüllet den Erdkreis! oder:
Psalm 103 mit der Antiphone: Emitte spiritum tuum et creabuntur et renovabis faciem terrae. Allelujah!

Trinitatis: Deum verum, unum in trinitate et trinitatem in unitate
Den wahren Gott, der da Eins ist in Dreien und Drei in Einem
venite adoremus — lasset uns anbeten!
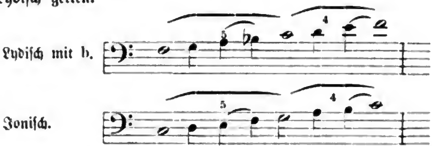
Neuere Liturgiker möchten das Invitatorium als „ein feierliches und charakteristisches Stück der Liturgie" auch in der evangelischen Kirche „nicht geradezu aufgeben," und daher die „uns fremdartig klingende Melodie des Psalms" mit einem der Psalmtöne vertauschen,[1]) wie dies auch in der katholischen Kirche geschehen ist.[2]) In vereinfachter Form wird der Vers vom Liturgen oder den Chorknaben gesungen, und der Chor oder die Gemeinde folgen mit dem Psalm, oder aber der Chor mit dem Psalm und die Gemeinde mit der Strophe eines Lobliedes.

Jonisch, Jonicus Modus (Jastius), mit seiner Plagale Hypojonisch im System der Kirchentöne, in das ihn Glarean einführte, der elfte und zwölfte Ton oder Modus, und unter den authentischen der fünfte. Seine Tonreihe als solche war zwar seit der Einführung der Plagaltöne bekannt und ohne Zweifel auch schon lange vor Glarean im Gebrauch, aber nicht unter eigenem Namen und nicht

[1]) Vgl. Löhe, Agende 1853, der beifetzt, „wofern man es singen kann" und die Vorschläge Schoeberleins a. a. O. S. 542. Layriz, Kern IV. S. VIII.

[2]) Vgl. Kornmüller, a. a. O.: „In den Gradualbüchern und Antiphonarien finden sich die Invitatorien (Ps. Venite adoremus) nach den acht Kirchentönen geordnet."

als selbständiger Modus, sondern nur als Plagale des Lydischen[1]) (Hypolydisch, sechster Kirchenton) mit mathematischer Teilung der Oktave. Nach des Franchinus Gafor und anderer Zeugnis[2]) verwandelten nämlich schon die Ambrosianer („Ambrosiani nostri"), um den gefürchteten Tritonus (f—h) zu vermeiden, das h des Lydischen öfters in b; dadurch aber wurde „die Tonreihe von F der Tonreihe von C ganz gleich, und letztere konnte für ein transponiertes, durch die Entfernung des Tritonus gemildertes Lydisch gelten."
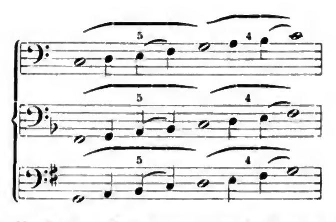


Es war demnach das Jonische in der Praxis längst vorhanden, als Glarean 1547 mit der Theorie auftrat, daß auf dem Ton C (und A, vgl. den Art. „Äolisch") ebensogut wie auf D, E, F und G ein Modus errichtet und aus demselben ein Plagalton abgeleitet werden könne — und damit das Jonische (und das Äolische) dem System der Kirchentonarten zubrachte.[3]) Die Tonreihe unsres Modus in seinen beiden Formen, authentisch und plagal, sowie in deren Versetzungen (Transpositionen) ist:

a. Jonicus authentus:

1. regularis. Genus naturale.

2. transpositus. Genus b molle.

3. transpositus. Genus ♯ durum.



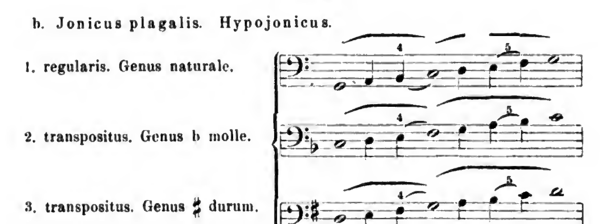
---

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 91: „Wie Glarean bemerkt (Dodecach. II. S. 37: quidam omneis eos cantus plagiis adscribunt, modestiae, ut puto, gratia), gab es viele, welche „bescheidenerweise" den jonischen und äolischen Ton den Plagaltönen beizählten."

[2]) Gafor, Mus. pract. 1496 I. 7: Plerumque etiam alterna Lydiae et Mixolydiae modulationis commutatione concentus redditur suavior quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis, quum quintum ipsum et septimum commutatione h durae qualitatis in b mollem tanquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent. Vgl. auch Tinctoris, Lib. de nat. et propr. Tonorum. cap. 7. Pietro Aaron, Trattato della nat. e cogn. Cap. VI. Ambros, a. a. O. II. S. 16. III. S. 91.

[3]) Die Tradition will, daß, als man Karl d. Gr. die Frage zur Entscheidung vorlegte, wie viele Modi in der kirchlichen Musik beizubehalten seien, er anfänglich acht für genügend er-

b. Jonicus plagalis. Hypojonicus.



Aus dieser Aufstellung ersieht man, daß das Jonische, wenn man seine Tonreihe nur als solche und sowohl ohne ihre authentische und plagale Teilung, als auch abgesehen von ihrer harmonischen Behandlung, in Betracht zieht, außer zum Lydischen auch noch zum Mixolydischen Beziehungen hat, die erklären, warum schon die Alten oft im Zweifel waren, ob sie ein bestimmtes Kirchenstück dem lydischen (mit b) oder dem jonischen, dem mixolydischen oder dem hypojonischen Modus zuzählen sollen; und diese Unsicherheit hat sich bis in die Gegenwart herein erhalten.[1]) Daß das Jonische der Typus der modernen Durtonart geworden ist, wie das Äolische der der Molltonart, ist bekannt. — Der Ambitus des J o n i s c h e n in seiner authentischen Form ist C—C, sein Final C, seine Dominante G, seine Mediante E, und seine Participante D; seine Anfangstöne sind C, E, G und in der polyphonen Kirchenmusik sehr häufig auch D. Doch wurde es in letzterer, der bequemeren Stimmlage wegen, gewöhnlich transponiert mit einem b am Schlüssel, darf jedoch darum nicht etwa als mit unserm F-dur übereinkommend angesehen werden. Das H y p o j o n i s c h e hat den Ambitus G—G, die Dominante E, die Mediante A und die Participante G; seine Initialtöne sind C, G, A, und in polyphonen Stücken ebenfalls D. Da seine Halbtöne auf dieselben Stufen wie die des Mixolydischen fallen, und überdies beide Modi denselben Ambitus G—G haben, können sie nur durch ihre Finalen (C resp. G) unterschieden werden. — Ihrem Gesamtcharakter nach erschien die jonische Tonart den alten Kirchenmusikern als zu weichlich, so daß sie ihr den etwas zweifelhaften Beinamen des „Modus lascivus“ gaben, dem auch die ältesten Kon-

---

klärte, später aber den Gebrauch von zwölfen (darunter auch Jonisch) autorisierte. Vgl. W. S. Rockstro bei Grove, Diction. II. S. 13. Dagegen wurden für die Psalmodie acht Töne für ausreichend gehalten und daher finden wir hier Jonisch nicht verwendet.

[1]) So wurde z. B. das Stabat mater von Josquin de Près von Aaron, Trattato. Cap. 5 dem fünften (lydisch), von Zarlino, Instit. harm. IV. 28 dem elften (jonisch) Kirchenton zugezählt, und Ambros, a. a. O. III. S. 90 u. 91 meint, „wir würden sagen: F-dur“ (?). Ebenso ist Palestrinas Missa Papae Marcelli und Lassus' Motett „Confirma hoc, Deus“ hypojonisch, aber noch in der Gegenwart werden beide Stücke öfters als mixolydisch angesehen. Vgl. Grove, Diction. II. S 18. Das Responsorium „In manus tuas, Domine“ in seiner paschalen Form giebt das Vesperale von Mecheln hypojonisch, das von Regensburg hypolydisch.

trapunktisten nicht ohne Vorurteil gegenüberstanden;[1]) erst nach und nach lernte man die Ausdrucksfähigkeit des Jonischen mehr schätzen und verwerten, und die neuere Zeit erst hat dasselbe dadurch zu vollen Ehren gebracht, daß sie es zum Typus der modernen Durtonart nahm. Von evangelischen Kirchenmelodien, die ursprünglich im jonischen Modus stehen, nennt Calvisius: „Gott der Vater wohn uns bei," „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" (authentisch); „Ein feste Burg ist unser Gott," „Ein neues Lied wir heben an," „Es ist das Heil uns kommen her," „Jesaja, dem Propheten das geschah," „Vom Himmel hoch, da komm ich her," „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst" (plagal) u. a.[2])

Jordan, Vater und Sohn, zwei englische Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, die sich in ihrem Vaterland eines bedeutenden Rufes erfreuten und denen die Orgelbaukunst zwei wichtige Neueinrichtungen verdankt: die Übertragung des Jalousieschwellers (vgl. den Art.) vom Klavichord auf die Orgel, und die erste Anwendung des freistehenden Spieltisches (vgl. den Art.). Der ältere derselben, Abraham Jordan baute etwa von 1700 an und die beiden genannten Erfindungen datieren von 1712 und 1730; der jüngere blühte bis gegen 1750 und wurde dann durch den deutschen Meister Johann Schnitzler („John Snetzler", vgl. den Art.) verdrängt. Ein Verzeichnis der von den beiden Jordan gebauten Werke findet man bei Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. I. S. 142—144.

Joseph (Josephi),[3]) Georg, der melodienreiche Sänger der „Hirtenlieder des Angelus Silesius, lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts als „Musikus", oder wie andere wollen, als „Kapellmusiker" oder „Kapellmeister"[4]) in der Kapelle des Fürstbischofs zu Breslau. Von seinen weiteren Lebensumständen ist bis jetzt nichts bekannt; nur in der Ausgabe der „Hirtenlieder" 1668 versichert der Buchdrucker, daß jetzt seine „Symphonien" gedruckt würden. Und doch verdient sein Andenken in Ehren gehalten zu werden, da die Mehrzahl seiner Melodien wirklich ausgezeichnet

---

[1]) Noch im Jahr 1600 meint der ehrenwerte Seth Calvisius in seinen „Exercitationes musicae duae," der Modus jonicus werde meist zu lockeren und ausgelassenen Weisen benützt, habe beim Tanzen durch ganz Europa gewöhnlich die Herrschaft, daher auch immer die Tuben in seiner Stimmung stehen u. s. w.

[2]) Von jonischen Melodien des gregorianischen Chorals nennen wir beispielsweise: den Gesang der „Missa in Festis solemnibus," in ihrer späteren, weniger reinen Form auch „Missa de Angelis" genannt, und das Responsorium „In manus tuas, Domine" als hypojonisch, von polyphoner katholischer Kirchenmusik die Messen Palestrina's: „Missa Brevis" und „Missa Aeterna Christi munera," sowie dessen köstliche Motetten „Sicut cervus desiderat" und „Pueri Hebraeorum".

[3]) So nennt ihn Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Bresl. 1830. S. 232 sub voc. „Josephi" (vgl. auch Koßmaly und Carlo, Schlesisches Tonkünstlerlexikon. Bresl. 1846—1847); doch ist dies wohl nur der Genitiv des lateinischen „Josephus".

[4]) Vgl. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1871. S. 233. Mendel, Musik. Konvers.-Lex. V. S. 478.

genannt werden muß, und einige derselben noch heute im Munde des Volkes in Schlesien, vorzüglich in der Oberlausitz leben. Vom Choralstil der evangelischen Kirche aber sind sie bei aller reichen melodischen Erfindung doch zu weit entfernt, als daß sie in größerer Anzahl in kirchlichen Gebrauch hätten übergehen können. Nur ein einziges evangelisches Gesang- und Melodienbuch früherer Zeit, das Nürnb. G.-B. 1676 und 1690 (mit Vorreden von Saubert und Feuerlein) giebt zu sieben Liedern des Angelus Silesius die ursprünglich von Joseph dazu gesungenen Melodien. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-Ges. II. S. 509. Folgendes sind die Ausgaben dieser Melodien:

1. Heilige Seelenlust, oder geistliche Hirtenlieder der in ihrem Jesum verliebten Psyche, gesungen von Johann Angelo Silesio, und von Herrn Georgio Josepho, mit außbündig schönen Melodeyen geziert. Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe, zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben. Breßlau, in der Baumannischen Drukkerey, druckts Gottfried Gründer. O. J. (wahrscheinl. 1657). kl. 8°. mit Titelkupfer. 8 Blätter Vorreden und Inhaltsverz. 402 S. u. 3 Bl. Reg. 3 Bücher oder Teile mit 123 Gesängen, nebst den Melodien. Das vierte Buch ist unter dem besondern Titel: „Johannis Angeli und Georgii Josephi vierdter theil der geistlichen Hirten-Lieder ꝛc. Breßlaw, druckts Gottfried Gründer Baumannischer Factor.“ O. J. (1657), beigebunden; 1 Bl. u. 123 S. mit 32 Gesängen. — 2. Zweite Ausg. Derselbe Titel mit dem Zusatz: „Anjetzo auffs neue übersehn, auch mit dem fünfften Theil vermehrt. Allen denen, die nicht singen können, statt eines andächtigen Gebet-Buchs zu gebrauchen. Breßlaw, In der Baumannischen Erben Drukkerey, druckts Johann Christoph Jacob, Factor, Im Jahr Christi 1668. Nebst einem Titelkupfer. 8°. 3 Bl. Zuschrift; 4 Bl. Liederverzeichniß; 695 S., 7 S. Reg. u. 1 Bl. Errata. Enthält 205 Lieder mit vorgedruckten Melodien und bezifferten Bässen. — 3. Dritte Ausg. Breßlau, 1697. kl. 8°. mit gleichem Titel und Inhalt. Das vierte und fünfte Buch von S. 403 an unter dem besondern Titel: „Johannis Angeli und Georgii Josephi vierdter und fünffter Theil der in ihren Jesum verliebten Psyche geistlicher Hirten-Lieder bestehende in allerhand schönen Anmutungen und Melodeyen.“[1]) Die 205 Lieder der Ausg. von 1668 haben sämtlich Melodien; davon sind jedoch 21 überschrieben: „auff eine bekannte Melodey,“ und laut Vorr. „anderwärts hergenommen“, so daß J. im ganzen 184 Melodien als Erfinder bleiben. Von diesen Melodien haben sich die folgenden in mehr oder weniger wesentlicher Umgestaltung bis zur Gegenwart in den Choralbüchern erhalten: 1. Ach, wann kommt die Zeit heran, Heilige Seelenlust. 1657. S. 3. Erstes Buch „Das Ander“. Daraus wurde gebildet „Jesu meiner Seelen Ruh,“ vgl. Rinck, Ch.-B. 1836. Nr. 138. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 68. Zahn, Euterpe 1877. S. 131. Ferner gingen Bestandteile dieser Weise in die Mel. „Meinen Jesum laß ich nicht“ über; Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 87; vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S.

---

[1]) Eine weitere Ausg. von 1702. 12°. (Berlin) verzeichnen Wetzel, Hymnop. I. S. 58 und Grischow-Kirchner, Kurzgefaßte Nachricht von ältern und neuern Liederverfassern. Halle, 1771. S. 2.

222; endlich wurde aus derselben Mel. noch eine Weise zu „Sollt es gleich bisweilen scheinen" gebildet, die öfters Gottfr. Aug. Homilius als Komponisten zugeschrieben wurde und sich noch in mittel- und norddeutschen Ch.-BB. z. B. bei Umbreit, Ch.-B. 1810. Nr. 284; Schicht, Ch.-B. 1819. Nr. 36; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 231; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 182 findet. Vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 173. — 2. Liebster Jesu, was vor Müh — „Heilige Seelenlust. 1657. S. 116. I. Buch „Das Acht und dreissigste." Daraus wurde gebildet „Meine Seele laß es gehen." König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 277. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 983. Vgl. Zahn, Euterpe 1879. S. 89. — 3. Lobt den Herrn, weit und fern. Heilige Seelenlust. 1657; jetzt zu einer Umdichtung dieses Liedes („Singt dem Herrn, nah und fern") von Joh. Dan. Herrnschmidt verwendet. Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 225. Vgl. Fischer, K.-L.-Lex. II. S. 259; mitgeteilt bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1147. S. 880. — 4. Weg mit allem, was da scheinet." Mitgeteilt bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 622. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1223. — 5. Nun ist dem Feind zerstört sein Macht. Heilige Seelenlust. 1657. S. 203. Drittes Buch. „Das Fünff und sechtzigste." Abgedruckt bei Weeber, Sammlung leichter kirchl. Gesänge. Stuttg. 1858. I. S. 14. Nr. 21. — 6. Jesu ewge Sonne. Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 7a. — 7. Du grüner Zweig, du edles Reis. Ebendas. Art. 90b. — 8. Geh auf meins Herzens Morgenstern. Ebendas. Art. 212. — 9. Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam. Ebendas. Art. 279a. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 156. — 10. Jesu, du Hoffnung all deiner Geliebten. Ebendas. Art. 298. — 11. O Jesu, wie süße bist du. Ebendas. Art. 318a. — 12. Kommt heraus all ihr Jungfrauen. Ebend. Art 321a. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 132. — 13. Jesu, dir fall ich zu Füßen. Ebendas. Art 358a. Vgl. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 246. — 14. O große Not. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 117. — 15. Ihr keuschen Augen ihr. Ebendas. Nr. 166. — 16. So hast du nun dein Leben. Ebendas. Nr. 169. — 17. Ihr alle, die ihr Jesum liebt. Ebendas. Nr. 179. — 18. Jesu, komm doch selbst zu mir. Ebendas. Nr. 538.

Isaak, Heinrich,[1]) der „wunderbare, deutsch-innig fühlende, ernst und großartig denkende, mit niederländischer Technik, und hinwiederum mit echt deutscher und italienischer, und stets meisterhaft arbeitende, man könnte sagen kosmopolitische Tonsetzer, der größte Meister deutscher Tonkunst seiner Zeit und einer der größten Musiker aller Zeiten," dessen Größe schon seine Zeitgenossen erkannten und hoch priesen,[2])

[1]) Der Name wird in den alten Drucken seiner Werke in Sammlungen von 1501—1564 auf die verschiedenste Weise geschrieben: „Isaac", „Isac", „Ysac", „Yzac", „yzac", „h. yzac"; vgl. die Nachweisungen bei Eitner, Bibliogr. 1877. S. 636—638.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik III. S. 274 und S. 380. In der Vorrede zu „Novum et insigne opus musicum." Nürnb. 1536 nennt ihn Johann Ott „absolutissimus et consummatissimus artifex," und auch an einer andern Stelle dieser Vorrede läßt er erkennen, in welch hohem Ansehen J. damals stand. Vgl. Publikationen. IV. Lief. 1. S. 15. Glarean, Dodech. 1547. S. 460 bezeugt: „Hic Isaac etiam Italis notus fuit," und Franc. Grazzini

ist hier aufzuführen, weil ihm die evangelische Kirche eine Choralmelodie verdankt, die mit unter die schönsten ihres reichen Liederschatzes zählt, die Weise „O Welt, ich muß dich lassen“ (vgl. das Nähere über dieselbe in dem betreffenden Art.). Über Isaaks Lebensverhältnisse ist bis jetzt wenig Sicheres bekannt. Die fast allgemeine Annahme der älteren Musikschriftsteller, und mehr noch die Beweiskraft seiner Werke führt zu der Überzeugung, daß er ein Deutscher[1]) und um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts der Mittel- und Höhepunkt der damaligen deutschen Tonkunst war. Die Bibliothek der Christ Church zu Oxford besaß, oder besitzt noch, das Manuskript der Musik zu einem religiösen Drama „San Giovanni e San Paolo,“ die Isaak 1488 zu Florenz für den Mediceer Lorenzo magnifico (regierte von 1478—1492) geschrieben hatte; in diesem Manuskript hat der englische Musikgelehrte Dr. Rimbault die Notiz gefunden, daß Isaak dort auch die Kinder Lorenzos in der Musik unterrichtete.[2]) Außerdem war er nach Grazzinis Angabe Kapellmeister bei San Giovanni in Florenz, und wie ein Aktenstück des K. K. Archivs zu Wien ausweist, politischer Agent des Kaisers Maximilian (1486 römischer König und 1493 deutscher Kaiser), der ihm für seine Dienste einen Jahrgehalt von 150 Fl. bezahlte. Ambros, der letzteres mitteilt, schließt daraus mit Recht, daß Isaak damals „schon ein reifer Mann gewesen sein müsse, der die Verhältnisse zu überschauen und zu beurteilen vermochte.“ Daß Isaak auch nach Lorenzos Tode, der 1492 erfolgte, noch längere Zeit in Florenz lebte, ist aus einer Angabe Pietro Aarons zu schließen.[3])

---

in der Vorr. zu den „Canti carnavaleschi“ 1559 nennt ihn einen „musico in qué tempi riputatissimo.“ Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Music. IV. S. 400.

[1]) Bei Luscinius, Musurgia S. 94 ist von ihm als „ex Germanis nostris Henricus Isaac“ die Rede; der wohlunterrichtete Glarean, a. a. O. fügt seinem Namen „Germanus“ bei; Franc. Grazzini, a. a. O. nennt ihn „Arrigo tedesco“, und nur Ägid. Tschudi (in seinen Musikbüchern in der Stiftsbibl. zu St. Gallen) führt ihn als „Henricus Isaac Belga Brabantius“ auf. Vgl. Publik. a. a. O. S. 60. Ambros a. a. O. S. 380 f. meint, die alte Tradition, die ihn „Isaac von Prag“ nennt, sei nicht durchaus abzuweisen, und sucht den Zusammenhang einiger Themen seiner Missa carminum (Volksliedermesse) mit alten böhmischen Volksweisen zu erhärten.

[2]) Dr. Rimbault beschrieb dieses Mskr. in „The Musical World“ vom 29. Aug. 1844. Tom. XIX. S. 285; aber James R. Sterndale-Bennett, der dasselbe vor einigen Jahren in der genannten Bibliothek suchte, erklärt bei Grove, Diction. II. S. 23: „of this MS. we can find no trace in the library of Christ Church, Oxford, at present.“

[3]) Dieser sagt nämlich in seinem Buche De Instit. Harm. c. 16: „Summos in arte viros imitati, praecipue vero Josquinum, Obrecht, Isaac et Agricolam, quibuscum mihi Florentiae familiaritas et consuetudo summa fuit.“ Daß Aaron, um solch intimen Umgangs mit diesen Künstlern gewürdigt zu werden, mindestens 20 Jahre alt sein mußte, ist wohl mit Recht angenommen worden, und da als frühestes Datum seiner Geburt das Jahr 1489 gilt, so mußte man jenen Umgang in die Zeit um 1510 verlegen. Aber Ambros, a. a. O. S. 382. Anm. 1 bemerkt dazu: „Ich gestehe, daß ich eines für falsch halte: entweder Aarons Geburtsjahr oder seine Versicherung des Umgangs mit Josquin u. s. w. Vielleicht meint Aaron nur die Werke der Meister.“

Wann er dann, dem Rufe des Kaisers Maximilian folgend, nach Wien übergesiedelt ist, konnte bis jetzt nicht festgestellt werden, doch ist anzunehmen, daß es um 1510 geschehen sein wird. In Wien trat er als „Symphonista regius" und nicht wie der Tradition zufolge noch immer festgehalten wird, als Kapellmeister in die kaiserliche Kapelle ein,[1]) und mag in derselben als Dirigent des Instrumentalisten-Chores fungiert haben.[2]) Die Zeit, wie lange Isaak diesen Posten inne hatte, sowie wann und wo er sein Leben beschloß, ist noch nicht authentisch nachgewiesen, und kann nur nach anderweiten Angaben annähernd auf spätestens 1517 oder 1518 gesetzt werden. Von den Zeitgenossen ist nämlich mehrfach und übereinstimmend bezeugt, daß sein berühmter Schüler Ludwig Senfl sein unmittelbarer Nachfolger in Wien wurde.[3]) Von Senfl aber weiß man, zwar nicht wie lange er die Stelle inne hatte, wohl aber, daß er nach dem 1519 erfolgten Tode des Kaisers Maximilian in Pension trat und ein Gnadengehalt von 50 rheinischen Gulden auf Engelhardszell erhielt. Es dürfte daher mit ziemlicher Sicherheit die künstlerische Hauptthätigkeit Isaaks in die Zeit zwischen 1470 und 1517 zu verlegen sein. — Von den Werken des großen deutschen Meisters, die man bis zur Stunde kennt, zählen wir summarisch hier auf:

1. 23 Messen, von denen 10 gedruckt und 13 handschriftlich in verschiedenen Bibliotheken vorhanden sind; — 2. 55 einzelne Kirchenstücke: Motetten, Psalmen, Introitus 2c., öfters in mehreren Teilen, die in über 40 Sammelwerken der Zeit zwischen 1501—1564 gedruckt sind. — 3. 15 weltliche Liedsätze, die in Liederbüchern von 1512—1544 zerstreut erscheinen und in denen er sein ganzes tiefes deutsches Gemüt niedergelegt hat.[4])

Israel, bekehre dich, Choral. Dies Lied eines unbekannten Dichters erschien zuerst im Darmstädter G.-B. 1698 mit seiner eigenen Weise, die ihm auch
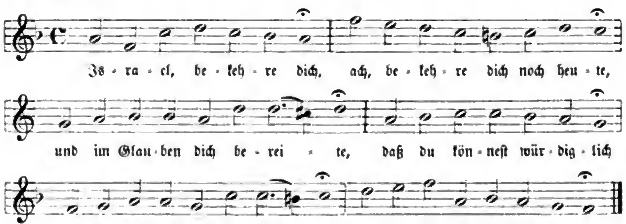
[1]) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 389. Kapellmeister war der Bischof Georg von Slatkonia, der 1527 starb, auf seinem Grabstein im Stephansdom zu Wien heißt er „divi Maximiliani Caesaris Augustissimi a Consilio, Archimusicusque," und anderwärts „Cantor, Rectorque Capellae Austriacae," während Isaak in alten Druckwerken nur „Musicus", oder auf dem Coralis Constantini 1550 „Henricus Isaak, Musicus, Divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista regis" genannt wird. Publik. IV. 1. S. 61.

[2]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 590 erklärt das Wort „Symphoniacus" mit „ein Instrumentist, gallisch Symphoniste".

[3]) In einer Notiz auf dem Mskr. der Officien Isaaks, die 1531 von Senfl vollendet wurden und 1550 unter dem Titel „Coralis Constantini" im Druck erschienen (Staatsbibl. in München Nr. XXXVI), heißt es von Senfl: „. . . ejusdem Caesareae majestatis judicio in defuncti praeceptoris locum, adoptato." Daraus schließt Fétis (der das fragliche Mskr. in München auffand) a. a. O. IV. S. 401 irrtümlich, daß Isaak erst „avait cessé de vivre plusieurs années avant la date (1551) du manuscrit" und noch Grove, Diction. 1880. II. S. 23 folgt ihm.

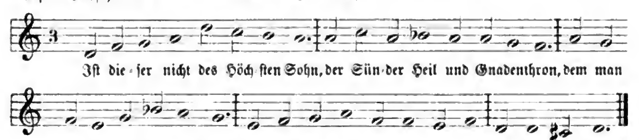
[4]) Einzelnverzeichnisse der Werke Isaaks findet man bei Fétis, a. a. O. IV. S. 401 bis 403; Ambros, a. a. O III. S. 383—389; Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 636—638; Proske, Musica divina. I. Bd. 1. 1853. S. XV; Grove, a. a. O. u. a.

erhalten geblieben ist. Die Melodie heißt bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 248. S. 155:



Mit nur unwesentlichen Änderungen findet sie sich auch in Crügers Praxis piet. mel. 1712. S. 323, bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 160, und hat sich in den Ch.-BB., die auf das Porst'sche G.-B. (1802, und revid. Ausg. 1855) Rücksicht nehmen, bis heute erhalten: so bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856, Nachtrag Nr. 404. S. 146 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 231. S. 105 u. a.

Ist dieser nicht des Höchsten Sohn, Choral. Diesem Liede Johann Rist's war schon bei seinem ersten Erscheinen in des Dichters „Passionsandachten," 1648. Bogen D. Bl. 7 (Ausg. von 1664. S. 242) eine eigene Melodie: a g f e e d f e, vielleicht von Pape (vgl. den Art.) mitgegeben worden; doch erlangte diese keinerlei kirchliche Bedeutung. Mehr Eingang fand eine zweite Weise, die Johann Crüger zu dem Liede sang und in seiner Praxis piet. mel. 1666. Nr. 232 zuerst veröffentlichte. Sie steht in ausgeglichener Form noch bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 61. Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 223 b. (auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 105. S. 95 ist sie erhalten) u. a., und heißt bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 237. S. 314:
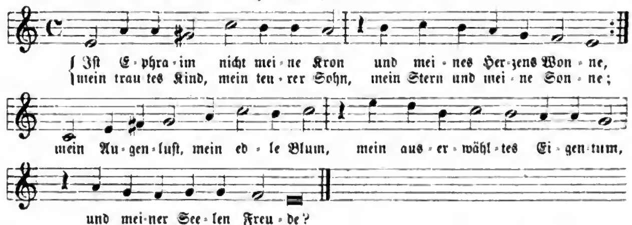


Doch trat auch sie einer dritten Melodie gegenüber mehr und mehr zurück, und diese, die im Darmstädter G.-B. 1698. S. 181 erstmals erschien, erlangte besonders durch das Freylinghausen'sche G.-B. 1704. Nr. 91 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 202. S. 124) kirchliche Geltung. Sie heißt bei Freylinghausen:



und findet sich in den Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts, wie z. B. bei Telemann 1730. Nr. 316. S. 143, König 1738. S. 61, Stötzel 1744. Nr. 223a, Ch.-B. der Brüdergem. 1784, Art 54c, sowie in den neueren, sofern sie das Lied noch berücksichtigen (z. B. bei Schicht, Ch.-B. II. Nr. 534. S. 247 u. a.), entweder allein, oder doch an erster Stelle.[1])

Ist Ephraim nicht meine Kron, Choral. Paul Gerhardts Trostlied über Jer. 31, 20 erschien erstmals im Berliner G.-B. von Runge 1653. S. 450 mit seiner eigenen Melodie von Johann Crüger, und ging mit derselben in Crügers Praxis piet. mel. seit 1656 über.[2]) Diese Crügersche Weise, die zwar jetzt kaum noch im Gebrauch ist, heißt z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 717. S. 958, wo sie mit „J. C." bezeichnet ist:



Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 308 erscheint sie in ausgeglichener Form und aus dem Phrygischen in das moderne Dur umgesetzt.

Jubal, Jubaloktav nannten manche älteren Orgelbauer die Oktave zum Principal, also meist zu 4′ und mit Principalmensur (z. B. Orgel zu St. Peter

[1]) Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 104. S. 95 halten diese Weise irrtümlich für die ursprüngliche (von Pape?); Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 14. S. 9 giebt sie dem Liede „Nun kommt das neue Kirchenjahr" von Olearius bei. Das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 54d bringt unter dem Namen „Brich durch, mein angefochtnes Herz" eine Parallele: Es-dur, b | g f es b | $\bar{c}$ $\bar{d}$ es etc., doch ist dieselbe nicht als eine der „ganz neuen Melodien" des Buches bezeichnet.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. S. 164. Bachmann, Zur Gesch. der Berl. G.-BB. 1856. S. 34. Ders., Paulus Gerhardt. Berl. 1866. S. 119. Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 73.

und Paul, Görlitz, 1704; Paulinerorgel zu Leipzig 1716); doch kam sie, wie es scheint, auch mit andrer Mensur vor.[1]) Einige Orgelbauer der Gegenwart haben den Namen beibehalten, ihn aber auf eine der Hohlflöte 8′ entsprechende Füllstimme übertragen, die sie entweder als Oktave der Groß-Hohlflöte 16′ (so hat z. B. Walcker, St. Paulskirche, Frankfurt a. M., zu Tibia major 16′, Jubalflöte 8′) oder als Füllstimme mit voller, durchgreifender Klangfarbe für sich setzen (z. B. Schulze, Marienkirche, Lübeck, III. Man.; Sonreck, Orgeln in Kempen,[2]) Steele 2c.). Vgl. auch den Art. „Tubal."

Jubilus, Jubilatio nannte man die in der abendländischen Kirche frühe schon bräuchlich gewordenen, anfangs kürzeren, dann immer längeren Melismen oder Neumen (Pneuma, Hauch, Atemzug, Fortsingen solange ein Atemzug reicht), die auf der letzten Silbe des dem Graduale folgenden Halleluja gesungen wurden. Schon der h. Augustinus erwähnt solcher Jubilen und der h. Bonaventura sagt von denselben: „wir haben die Gewohnheit, nach dem Halleluja eine lange Melodie zu singen, weil die Freude der Heiligen im Himmel weder Worte, noch ein Ende hat."[3]) Als diese Melodien ohne Worte sich in der Folge immer mehr ausdehnten, fing man an, ihnen Texte unterzulegen, die dann zu hymnenartigen Dichtungen erweitert und — da sie dem Halleluja des Graduale folgten, oder weil ihnen das Evangelium folgte — Sequentiae, Folgegesänge genannt wurden.[4]) Zu den ältesten noch erhaltenen Jubilationen gehören die zwei des Petrus von Metz, die deshalb „Mettenses" (Mettensis major und minor) hießen, und die zwei des Romanus, die er „Romana" und „Amoena" nannte.[5]) Um die Weiterbildung der Jubilen zu Sequenzen, durch die auch einige Choräle der evangelischen Kirche mit ersteren zusammenhängen, erwarb sich Notker Balbulus (840—912) in St. Gallen besondere Verdienste, indem er c. 50 derselben mit Texten versah und diesen Texten anpaßte. Weiteres vgl. im Art. „Sequenz".

Jula, älterer Name einer Quinte $5^1/_3$′ der Orgel, als deren besonderes Merkmal gewöhnlich angegeben wird, daß sie konische (nach oben spitz zulaufende) Pfeifenkörper habe. „Weil die Quinte 6′ ($5^1/_3$′) sehr kraß ist, zumal in der Tiefe, wird sie meistens etwas zugespitzt, daß sie, als halbgedeckt, nicht zu scharf klinge." Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 129. Daher mag es auch kommen, daß man

---

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 107. Spitta, Bach II. S. 119.

[2]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. Köln, 1876. S. 21 und S. 39.

[3]) Bonavent. De expos. missae. cap. 10. Augustinus, Ennarratio in psalmos. Ps. 32. conc. 1 macht eine ähnliche Bemerkung: die Sänger strömen die seligen Gefühle, die sie durch Worte nicht auszudrücken vermögen, in solchen Jubilationen aus.

[4]) Vgl. Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst. 1881 S. 30. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1870. S. 235.

[5]) Diese Jubilen hat Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. 1858. Exempla I, II. III. mitgeteilt.

in alten Orgeln (z. B. in der Orgel zu St. Lambert in Lüneburg, vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 200 und 233; in der Orgel im Dom zu Königsberg, 1721 von Moosengel erbaut, im Br. W.) den Namen auf Spitzflöte 8′ übertragen findet; doch heißt andrerseits auch eine cylindrische, aus dem Principal entnommene Quinte 5⅓′ (in der Orgel zu Bernau in der Mark) Jula. Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 117; Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth. 1758. S. 430. Anm. IV; Schilling, Univ. Lex. IV. S. 20.

Jung, Christian, Kantor zu Charlottenburg in Schlesien, der 1830 „25 neue vierstimmig gesetzte Choralmelodien. Breslau, Barth," herausgab. Einige derselben sind, wie es scheint in Schlesien in kirchlichen Gebrauch gekommen, da Jakob und Richter sie in ihr Choralbuch aufgenommen haben. Es sind folgende:

Dreieinigkeit, du Gott voll Majestät. Nr. 3. Jakob u. Richter, Ch. B. II. Nr. 626. S. 543. Es ist ein Gott, er hat auch mich erschaffen. Nr. 11. Das. Nr. 669. S. 570. Gott, ich preise dich mit allen Frommen. Nr. 24. Das. Nr. 719. S. 602. Lobsinget Gott, er schuf die Welt. Nr. 4. Das. Nr. 967. S. 757.

Junge, Christoph, ein trefflicher Orgelbaumeister des 17. Jahrhunderts; er kam 1675 aus der Lausitz nach Sondershausen und baute daselbst in der Trinitatiskirche ein Werk von 31 Stimmen für 2 Manuale und Pedal, dessen einzelne Register, vorzüglich gearbeitete Springladen und gutes Gebläse besonders gerühmt wurden, dessen Mechanik aber ziemlich hart gegangen sein muß. Vgl. Gerber, N. Lex. II. S. 820. Um 1680 baute er die Orgel der Stadtkirche zu Weimar mit 25 Stimmen, an der der bekannte Lexikograph Joh. Gottfried Walther (vgl. den Art.) von 1707—1748 als Organist angestellt war. J.s letztes Werk war die Orgel im Dom zu Erfurt mit 28 Stimmen für 2 Manuale und Pedal, deren Adlung, Mus. mech. org. I. S. 221 als „eines raren Werkes" gedenkt. Doch starb er noch vor gänzlicher Vollendung derselben im Jahr 1683.

Jungfernregal (auch Ripien-, Singendregal), ein altes Rohrwerk der Orgel mit 8- und 4-Fußton, schwachen aufschlagenden Zungen und gedeckten, oben mit Tonlöchern versehenen sehr kleinen Körpern — bei 8 Fußton oft nur 4 Zoll lang. Mit 4 Fußton stand es z. B. im Pedal der Orgel von Peter und Paul zu Görlitz, ebenso als „Jungferchoral" 4′ im Pedal der Orgel im Dom zu Königsberg (77 kl. Stn. 1721 von Mosengel erb.) als Singeregal 4′ im Br. W. der Domorgel zu Magdeburg. „Jungfrauenregal oder Baß ist 4 Fußton; an ihm selbsten ein klein offen Regal mit einem kleinen geringen corpore, etwan ein, oder aufs meiste zweene Zoll hoch; wird aber darum so geheißen, weil es, wenns zu andern Stimmen und Floitwerken im Pedal gebraucht wird, gleich einer Jungfrauenstimme, die einen Baß singen wollte, gehöret wird. Es wird auch solch klein Regal auf 4 Fußton von etlichen Geigen- oder Geigendregal genennet;

und solches darum, daß es, wenn die Quintatön 8 Fußton dazu gezogen, etlichermaßen (sonderlich wenns in der rechten Hand zum Diskant allein gebraucht wird) einer Geigen gar ähnlich klinget." Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 145. Daselbst S. 189 wird die Stimme auch als Jungfernregalbaß 4' aufgeführt. „Singendregal wird auch wohl eben das sein." Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 108. Auch „Jungfernstimme, Vox virginea (vgl. auch den Art. „Vox humana") ist vielleicht einerley mit dem Geigen- oder Jungfernregale." Vgl. Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth. 1758. S. 423. 431 und 479.

K.

Kade, Dr. Otto, ein durch seine wissenschaftlichen Forschungen sowohl, als durch seine praktischen Arbeiten auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik verdienter Musiker, der 1825 zu Dresden geboren wurde. Hier erlangte er auch unter des Hoforganisten Johann Schneider und des Kantors und Musikdirektors Julius Otto Leitung seine musikalische Bildung, die er bei Moritz Hauptmann in Leipzig und 1847 auf einer Studienreise nach Italien erweiterte und vertiefte. 1848 aus Italien zurückgekehrt, wo seine Neigung zur alten Kirchenmusik lebhafte Anregung empfangen hatte, gründete er in Dresden den Cäcilien-Verein zur Aufführung klassischer Kirchenmusikwerke und leitete denselben während zehn Jahren. Daneben übernahm er 1850 den Gesangunterricht am Vitzthum'schen Gymnasium, sowie eine Organistenstelle, von der er 1853 auf das Kantorat an der Neustädtischen Kirche befördert wurde. 1860 sodann erhielt er vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die Berufung als Dirigent des Schloßkirchenchores zu Schwerin, und trat diese Stelle als Julius Schäffers Nachfolger und mit dem Titel eines großherzoglichen Musikdirektors ausgezeichnet, am 1. Oktober 1860 an, um in derselben seitdem mit schönem Erfolge zu wirken. — Von K.s Arbeiten ist zunächst sein Mecklenburgisches Choralbuch zu nennen, in dem er, ohne sich in Erörterungen über rhythmischen oder ausgeglichenen Choral einzulassen, die Melodien im großen ganzen vereinfacht, aber doch diejenigen rhythmischen Gestaltungen beibehält, die zur wesentlichen Eigentümlichkeit, zur Charakteristik der Tonweisen gehören. In der Harmonisierung, die „für den Gottesdienst in der Kirche und für die Erbauung in Schule und Haus" bestimmt ist, vermeidet er alles, „was das Ohr des Volkes in der Kirche wie in der Schule irreführen und von dem charakteristischen Wesen des Melodiekörpers

---

[1]) Im Jahr 1880 feierte er mit seinem Chore dessen 25jähriges Jubiläum; vgl. seine Festschrift: „Die 25jährige Wirksamkeit des Schloßchores zu Schwerin." 1880. 4°.

irgendwie abziehen und ableiten könnte," und zeigt sich überhaupt in seinem Choralsatz als einen gründlichen Kenner der alten Meister, von denen er den trefflichen Hans Leo Haßler speciell zum Vorbild genommen hat.[1]) Dem Choralbuch gab er sein ebenso treffliches Kantionale bei, das in den bis jetzt erschienenen drei Teilen die sämtlichen liturgischen Gesangsweisen für Haupt- und Nebengottesdienste, Mette und Vesper für den Altargesang des Liturgen und den Chorgesang zugleich mit seiner schönen, streng kirchlichen harmonischen Bearbeitung enthält. — Seine historischen Forschungen auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik hat K. in Schriften wie sein „Mattheus le Maistre", in dem „Lutherkodex", in der Ausgabe des Joh. Walther'schen Gesangbüchleins von 1524, und in verschiedenen Aufsätzen in den Monatsheften für Musikgeschichte, der Allgemeinen deutschen Biographie u. a. a. O. niedergelegt. Der Lutherkodex würde, wenn die von K. mit vollster Überzeugung angenommene Echtheit desselben sich endgiltig erweisen ließe,[2]) namentlich für den Lutherchoral „Ein feste Burg ist unser Gott" von entscheidender Wichtigkeit sein. — Folgende Werke K.s sind hier zu verzeichnen:

1. Mattheus le Maistre, niederländischer Tonsetzer und churfürstlich sächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrh., nach den Quellen bearb. und mit Musikbeilagen versehen. Gekrönte Preisschrift. Mit einem Facsimile le Maistres. Mainz, 1862. Schotts Söhne. VIII u. 119 S. Lex. 8°. mit 70 S. Musikbeilagen. — 2. Vierstimmiges Choralbuch für Kirche, Schule und Haus zu dem auf großherzogl. Befehl 1867 erschienenen Melodienbuche zu dem Mecklenburgischen Kirchengesangbuch. Schwerin, 1869. kl. qu. Fol. — 3. Kantionale für die evangelisch-lutherischen Kirchen des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. I. Teil: die Melodien zum Hauptgottesdienst enthaltend. Wismar, 1867. II. Teil: die Melodien für die Nebengottesdienste, Mette und Vesper. Das. 1875. III. Teil: mehrstimmige Bearbeitung der Melodien des ersten Teils. Das. 1880. Der IV. Teil, der die mehrstimmige Bearbeitung der Melodien des zweiten Teils enthalten soll, ist noch nicht erschienen. — 4. Ein feste burgk ist vnser got. Der neuaufgefundene Lutherkodex vom Jahre 1530. Eine von dem großen Reformator eigenhändig benutzte und ihm von dem Kursächsischen Kapellmeister Johann Walther verehrte handschriftliche Sammlung geistlicher Lieder und Tonsätze. Zum ersten Male in ihrer hohen Bedeutung für die Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges gewürdigt und mit musikalischen Beilagen sowie getreuen Nachbildungen der Handschriften begleitet von Otto Kade xc. Eine Denkschrift für evangelische Christen und Freunde Luthers dargebracht im Jahre der Wiederherstellung des Deutschen Reiches 1871. Dresden, Schrag'sche Verlags-

[1]) Vgl. die Recension dieses Ch.-B.s von Karl Dreher in Karlsruhe in der Allg. musik. Zeitung. 1870. Nr. 24. S. 189. 190.

[2]) Einige Voten kompetenter Beurteiler hinsichtlich der Echtheit oder Unechtheit des Lutherkodex vgl. Allg. Evang.-luth. Kirchenztg. 1870. S. 905 ff. und S. 947; Luth. Kirchenztg. Berlin, Schlawitz. 1871. S. 155; Monatsh. für Musikgesch. 1873. Nr. 8. S. 130—133. Nach Wackernagels Ansicht „bleibt der eigentliche Wert dieser hymnologischen Reliquie für jetzt noch zweifelhaft."

Anstalt. Heinrich Klemm. XVI und 183 S. qu. 4°, nebst 7 S. Faksimile-Abdruck. — 5. Ausgabe des Waltherschen Gesangbuchs vom Jahr 1524, in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Berl. 1878. Bd. VII. — 6. Ausgewählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von A. W. Ambros, nach dessen unvollendet hinterlassenem Notenmaterial mit zahlreichen Vermehrungen herausgegeben. Leipzig, 1882. Leuckart. LVI und 605 S. gr. 8°. — 7. Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnis zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Ein populärer Vortrag mit 18 S. Musikbeilagen. Mainz, Schott. 1874. Lex. 8°. — 8. Einleitung zu der neuen Ausgabe der Liedersammlung Johann Otts von 1544; Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Jahrg. IV. Lief. 1. S. 1—42. — 9. Der ältere Vokalsatz und seine Bedeutung für die Gegenwart. Mainz, 1861. 4°. (2 Nrn. der süddeutschen Musikzeitung mit 4 S. Musikbeilage.)

Kahle, Karl Hermann Traugott, gab als Lehrer am Königlichen Waisenhause und Schullehrer-Seminar, sowie Organist an der Schloßkirche zu Königsberg heraus:

1. Choralbuch für die evangelische Kirche in Preußen ꝛc. Vierstimmig ausgesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Königsberg, 1846. 4°. — 2. Kurzgefaßte Harmonielehre für Orgelspieler, enthaltend das Notwendigste aus der allgemeinen Musiklehre, die Lehre von den Accorden, vom vierstimmigen Satze, eine Anweisung zum guten Vortrag des Chorals, zu Vor-, Nach- und Zwischenspielen ꝛc. nebst einer kurzen Beschreibung der Orgel. Königsberg, 1843. 8°.

Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb, Organist an der Heiligengeist-Kirche zu Magdeburg, wo er 1832 starb. Er war als Komponist komischer Lieder und Gesänge seiner Zeit sehr beliebt, und ist hier zu nennen, weil er auch das nachstehend verzeichnete Choralbuch herausgegeben hat, das schon von seinem Vater, Christian Ernst K., gestorben 1777 als Kantor zu Potsdam, teilweise bearbeitet war und drei neue Choralmelodien (Auferstehn, ja auferstehn," as $\overline{c}$ b g as $\overline{es}$ $\overline{des}$ b $\overline{c}$; „Gott, den ich als Liebe kenne," a $\overline{c}$ f g a a b a; „Gott ist mein Lied," f g a b | b $\overline{c}$ f b a g f) von diesem enthält; es hat den Titel:

Vierstimmiges Choralbuch mit Zwischenspielen. Magdeburg, Creutz. 2. Aufl. 1819. 4°. 129 Choräle; die Zwischenspiele in der 2. Aufl. kürzer und einfacher, als in der ersten. Außerdem erschienen von ihm: Neue Komposition des Vaterunsers und der Einsetzungsworte. Ebendas. (Besonderer Abdruck aus dem Ch.-B.)

Kamm, Rechen, Scheide in der Traktur der Orgel eine 1½—2″ breite Leiste mit eingesägten, den Zähnen eines Kammes oder Rechens vergleichbaren Kimmungen, zwischen denen die Abstrakten laufen. Diese würden nämlich, namentlich wenn sie eine längere horizontale oder vertikale Leitung bilden, entweder durch Schlottern und Aneinanderschlagen ein unangenehmes Geräusch, oder durch Aneinanderhängen Heulen ver-

ursachen; um dies zu verhüten, leitet man sie an geeigneter Stelle zwischen den Zähnen eines Kammes durch, der sie stützt und in Richtung erhält, und der, wenn die Spielart nicht durch ihn erschwert werden soll, immer so weit sein muß, daß die Abstrakten ohne Reibung in ihm spielen können. Um das Herausgehen derselben aus dem Kamme zu verhindern, wird dieser mittelst eines Stäbchens geschlossen, das am besten mit Schräubchen und Ledermütterchen befestigt wird. Bei runden Abstrakten wendet man Leisten mit gebohrten und auf beiden Seiten gekesselten Löchern an. Ladegast ersetzt, um die Spielart nicht zu erschweren, die Kämme durch Hängeärmchen. Vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 49. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 37. II. S. 34.

Kammer (Sekret) heißt in der Sprache der älteren Orgelbauer öfters die Kanzelle; vgl. den Art.

Kammerton nannte man den tieferen der beiden Hauptstimmungstöne der älteren Zeit, dem als höherer der Chorton gegenüberstand.[1]) Man unterschied einen hohen Kammerton, der eine kleine Sekunde, und einen tiefen Kammerton, der eine große Sekunde unter dem Chorton stand.[2]) In diesem letzteren höheren Stimmton standen allgemein die Orgeln[3]) und ebenso gewöhnlich auch die Trompeten; dagegen stimmten die Holzblasinstrumente meist im hohen, oft sogar im tiefen Kammerton. Da es nun für die ältere Zeit selbstverständlich war, daß die Orgel bei allen Kirchenmusiken mitwirken müsse, so machte sich die Verschiedenheit der Stimmung zwischen ihr und den andern Instrumenten sehr hinderlich, und man mußte Abhilfe suchen. Diese war hinsichtlich der Blechinstrumente, die man mittelst der Aufsätze der Stimmungshöhe der Orgel anpassen konnte, leicht zu beschaffen,[4]) nicht so hinsichtlich der Holzblasinstrumente: ihretwegen mußte die Orgelstimme transponiert werden. Dies aber frei zu thun, war auch damals schon nicht jedes Or-

---

[1]) So war es im 18. Jahrh., zu des Prätorius Zeit scheinen beide Benennungen im entgegengesetzten Sinne gebraucht worden zu sein. Vgl. dessen Synt. mus. 1618. II. S. 14. 15.

[2]) Oft war der Unterschied noch größer. Adlung, Anleit. zur musk. Gel. 1758. S. 387 sagt von Thüringen: „In der hiesigen Gegend ist es gewöhnlich, denjenigen Ton zu nennen hohen Kammerton, welcher eine große Sekunde tiefer ist, als der Chorton; der tiefe Kammerton ist um ein und einen halben Ton tiefer, als der Chorton.“ Mus. mech. org. I. S. 194.

[3]) Nur ganz ausnahmsweise kamen auch schon Orgeln im Kammerton vor: so einige in Breslau, namentlich die große St. Elisabeth-Orgel von Michael Engler (1751), vgl. Breslauer Nachr. von Org. 1757. S. 6. 10 und 11; ferner die Silbermann'schen Werke in der Schloßkirche und Frauenkirche zu Dresden, von denen namentlich letzteres deswegen als Merkwürdigkeit galt. Vgl. Spitta, Allg. deutsche Biogr. XIII. S. 53. 54. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 211. 212 u. 227.

[4]) „Es ist bekannt,“ meint Adlung, Anl. zur musik. Gel. S. 315, „daß die Orgeln nicht überein sind, so daß der Musikant nebst seiner Trompete stets etliche Aufsätze muß in der Ficke tragen, wenn er in mehren Kirchen drauf blasen soll; so auch mit dem Waldhorn; aber wie kömmt man zurechte mit den Flöten, Hautbois, Klarinetten und dergleichen?“

ganisten Sache,[1]) und das Ausschreiben einer solchen transponierten Stimme mühsam und zeitraubend.[2]) Daher suchte man mechanische Auskunftsmittel in der Orgel selbst. Solche waren zunächst die

Kammerregister, d. h. eine den Zwecken der Kirchenmusik entsprechende Anzahl von Stimmen, die in den Kammerton gestimmt waren, während das übrige Werk im Chorton stand. Diese Stimmen („im Pedale wenigstens der Subbaß und in großen Kirchen noch eine Stimme 8′ oder 16′ dazu; im Positiv das Musikgedackt; im Hauptmanual so viel als ein obligater Baß nötig hat" verlangt Adlung) mußten entweder doppelt vorhanden sein im Kammer- und Chorton, oder aber durch eine besondere Vorrichtung zu beiderlei Gebrauch eingerichtet werden und dann doppelte Registerzüge haben.[3]) Ein zweites Auskunftsmittel fand man in der

Kammerkoppel, einer Vorrichtung, durch welche mittelst Verschiebung der Klaviatur eine Orgel ganz oder teilweise in den Kammerton transponiert werden konnte. So konnte in der genannten Engler'schen Orgel zu Grüssau durch einen besondern Koppelzug die unterste Manualklaviatur nach der Seite geschoben werden, und das zu derselben gehörige Rückpositiv, das der Kirchenmusik zu dienen bestimmt war, erklang nun um einen Ton tiefer.

Kanal, Windkanal, Windröhre in der Orgel vgl. den Art. „Windkanal".

Kanalventil, vgl. im Art. „Kropfventil" und „Windkanal".

Kantika, Lobgesänge, heißen im liturgischen Gesang einige zur Psalmodie gehörige Stücke aus dem Alten und Neuen Testament, welche neben den eigentlichen Psalmen frühe schon Eingang in die Nebengottesdienste der Kirche fanden. Diese Kantika sind: a) sieben alttestamentliche, „de prophetis," nämlich: 1. Mosis Lobgesang, 2 Mos. 15, „Cantemus etc.", „Ich will dem Herrn singen;" 2. Mosis Lied, 5 Mos. 32, „Audite coeli," „Merket auf, ihr Himmel;" 3. der Lobgesang der Hanna, 1 Sam. 2, „Exultavit etc.", „Mein Herz ist fröhlich;" 4. der Lobgesang Jesajä, Jes. 12, „Confitebor tibi etc.", „Ich danke dir, Herr;" 5. der Lobgesang Hiskiä, Jes. 38, „Ego dixi etc.", „Ich sprach: nun muß ich ꝛc.;" 6. der Lobgesang Habakuks, Hab. 3, „Domine audivi," „Herr, ich habe dein Gerücht gehört;" 7. der Lobgesang der drei Männer im Feuerofen, Dan. 3, „Be-

[1]) Wie Adlung, Mus. mech. org. I. S. 193. 194 merken läßt, wenn er von den Organisten seiner Zeit sagt: „Freilich sollten sie es lernen; aber es heißt auch hier: das Wort fasset nicht jedermann."

[2]) Vgl. über solche ausgeschriebenen Transponierungen in Kirchenkantaten von Kuhnau und Bach. Spitta, Bach II. S. 771—773. I. S. 342—343. Mattheson, Neueröffn. Orchestre. 1717. S. 267.

[3]) Über letztere Einrichtung, wie sie Mich. Engler 1732 in der Orgel der Klosterkirche zu Grüssau in sinnreicher Weise angebracht hatte, vgl. Fischer, Die Kammerbässe der Grüssauer Orgel, Euterpe 1873. S. 102—104.

nedicite omnia," „Gelobet seist du, Herr;" b) drei neutestamentliche, „de evangelio," nämlich: 1. der Lobgesang Zachariä, Luk. 1, 68—79, „Benedictus," „Gelobet sei der Herr;" 2. der Lobgesang Mariä, Luk. 2, 46—53, „Magnificat," „Meine Seele erhebet den Herrn;" 3. der Lobgesang Simeonis, Luk. 2, 29—32, „Nunc dimittis," „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren;" dazu kommen noch das Tedeum und das nach seinem Anfang „Symbolum quicunque" genannte Athanasische Glaubensbekenntnis, die beide wegen ihres Bekenntnisses zur Trinität ebenfalls als Lobpreisungen, oder Kantika gelten. Diese Kantika werden nach den Psalmtönen gesungen, jedoch, da sie Psalmen im höhern Chor sein sollen, etwas höher (nach Antony etwa b statt a als Recitationston) intoniert, ferner feierlicher, langsamer vorgetragen als die gewöhnlichen Psalmen; auch wird bei ihnen die Intonation, die bei den Psalmen nur vor dem ersten Verse gesungen wird, bei jedem Verse wiederholt, und endlich werden die Töne der Mediation durch Vorschläge fester markiert.[1]) — Die evangelische Kirche nahm sämtliche Kantika, die alttestamentlichen als Psalmi minores, die neutestamentlichen als Psalmi majores, in ihren liturgischen Gesang herüber und setzte das Tedeum, Benedictus (dieses in der Quadragesimalzeit statt des Tedeum) und Symbolum quicunque für die Mette, das Magnificat und Nunc dimittis für die Vesper fest, während die andern in mehr beliebiger Weise auf die Wochentage verteilt wurden.[2]) Gesungen wurden die Kantika von Anfang an teils lateinisch, „der Schüler wegen," teils deutsch, „um der Gemeinde willen," oder „an den Festtagen lateinisch, an den Sonntagen wechselnd, deutsch und lateinisch," und „wo Orgeln waren, sollte die Orgel dazu gespielt werden." Aber schon Luther (Deutsche Messe, 1526) hatte gestattet, daß an Stelle derselben „ein deutsch Lied" vom „ganzen Haufen" (d. h. von Chor und Gemeinde) gesungen werde, und später wurden sie immer mehr durch „andere deutsche Psalmen, die nicht gar gewöhnlich sind" (d. h. Kirchenlieder festlichen Charakters) verdrängt; wo sie sich länger, namentlich in den Vespern der Festtage erhielten, da wurden sie von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an gewöhnlich „figuraliter musiziert," und diesem Brauche verdankt die evangelische Kirche eines der herrlichsten Werke ihres Musikschatzes: das große Magnificat von Seb. Bach. Wie unzähligemal auch das Tedeum komponiert und als Lobgesang der Lobgesänge gebraucht und — mißbraucht wurde, ist bekannt.[3]) Die Liturgiker der Gegenwart möchten auch

[1]) Vgl. Wollersheim, Anl. zum Greg. Gesang. 1858. Kienle, Choralschule. 1884. S. 93.

[2]) So setzt z. B. die Schleswig-Holst. K.-O. 1542 auf Sonntag Benedicite omnia, auf Montag Confitebor tibi, Dienstag Ego dixi, Mittwoch Exultavit, Donnerstag Cantemus, Freitag Domine audivi, Samstag Audite coeli, während die Haller K.-O. 1541 singen läßt: Montag und Dienstag Symbolum quicunque, jeden Tag die Hälfte, Mittwoch Tedeum, Donnerstag Benedictus Zachariae, Freitag Erhalt uns Herr, bei deinem Wort, Samstag Benedictus.

[3]) Ein umfangreiches Verzeichnis von Kompositionen des Tedeum und Magnificat giebt Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 49—85.

die fast ganz aus dem kirchlichen Gebrauch verschwundenen Kantika als einen „herrlichen Schatz der Liturgie“ unsrer Kirche zurückgegeben sehen; doch meint Schoeberlein (Schatz I. S. 629): „übrigens ist es nicht notwendig, sich auf sie zu beschränken; die Kirche kann dafür, namentlich an den Festtagen, auch andere Festgesänge des Chores und der Gemeinde eintreten lassen. Und bei täglichen Andachten werden Dankgebete und entsprechende Gemeindelieder, im Hinblick auf den schon frühzeitigen Gebrauch derselben statt der Kantika in unsrer Kirche, hier an ihrer Stelle sein.“

Kantor, Kantorat. Unter den niederen Kirchenämtern, die sich schon aus den ersten Zeiten der christlichen Kirche herschreiben, findet sich neben dem Amte der Pförtner, Exorcisten und Vorleser bereits auch das der Sänger (cantores), die nach den Bestimmungen der apostolischen Konstitutionen von einer besondern Tribüne aus die Psalmengesänge anzustimmen hatten.[1]) Diese Vorsänger bildete man durch geregelten Unterricht und Übung im Gesang in den Singschulen (Kantoraten), wie eine solche schon im Anfang des 4. Jahrhunderts vom Papst Sylvester (314—325) zu Rom errichtet worden war.[2]) Der Vorsteher derselben hieß Primicerius oder Prior scholae cantorum, der zweite Vorgesetzte Secundicerius. Eine andere Singschule gründete 350 der Papst Hilarius, wie dies in der Biographie der älteren Päpste von Anastasius Bibliothecarius, bezeugt ist, der zugleich hinzufügt, daß diese Schulen Knaben, namentlich Waisenknaben, in frühem Alter aufnahmen und daher auch Waisenhäuser — Orphanotrophia — genannt wurden.[3]) Auch Gregor d. Gr. suchte seinen neu eingerichteten Kirchengesang durch Singschulen zu verbreiten; es entstanden zu seiner Zeit die beiden berühmten Schulen zu Metz[4]) und St. Gallen,[5]) und namentlich aus der letzteren gingen in der Folge Männer wie die beiden Notger, Tutilo, Ekkehard, Hermannus Contractus u. a. hervor. Zu großem Rufe gelangten ferner die Sängerschulen zu Reichenau und zu Fulda, die Bonifacius um 740 stiftete, sowie die späteren zu Eichstädt, Würzburg u. a. O. In Frank-

---

[1]) „Non opportere praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia.“ Conc. Laodic. Can. XV.

[2]) Vgl. den Bericht des Onophrius bei Gerbert, Script. eccl. I. S. 35 und Forkel, Gesch. der Mus. II. S. 142 f.

[3]) Vgl. Anast. Biblioth. in vita Sergii II. Pontif. „Schola cantorum, qui pridem orphanotrophium vocabatur.“

[4]) „Die Cantus Mettensis galten als die besten und das deutsche Wort „Mettengesang“ und „Mette“ beweist, wie weit der Einfluß der Schule von Metz reichte.“ Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. II. S. 96, der dabei noch die Worte des Mönchs von St. Gallen, De eccl. cura Car. M. 10 u. 11 anführt.

[5]) Von der Schule in St. Gallen rühmt Ekkehard, De casib. St. Galli IV. mit freudigem Stolz, daß ihr Ruf „von Meer zu Meer“ reiche, sie hat in P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom 6.—12. Jahrh. 1852, einen trefflichen Geschichtsschreiber gefunden

reich werden Singschulen genannt, in welchen im 14. Jahrhundert namentlich die neue Gesangsweise des Discantus (Déchant) geübt wurde. So gründete Papst Urban V. 1362 zu Toulouse eine solche Schule (Maîtrise) mit einem Singmeister (Maître) und sieben Knaben, die beim Hochamt den Gesang ausführen sollten, und selbst der berühmte Kanzler der Universität zu Paris, Johann Gerson, hielt es nicht unter seiner Würde, bei der Nôtre-Dame-Kirche daselbst eine Singschule zu errichten und eine Schulordnung für dieselbe zu schreiben.[1]) — Die Reformation änderte an dieser Einrichtung wenig; aus den Kloster- und Domschulen ging dieselbe an die Stadtschulen (Gymnasien) über, und wenn auch der alte Chordienst aufhörte, weil der Gemeindegesang an seine Stelle trat, so hatte dafür der Sängerchor in der evangelischen Kirche die kunstmäßigen Stücke der Liturgie auszuführen, den Gemeindegesang zu unterstützen und durch Umgänge die neuen evangelischen Gesänge in die Gemeinde hinauszutragen. — Das erste Kantorat der Reformationszeit, von welchem wir sichere Kunde haben, war die „Kantorei" am Hofe des Kurfürsten Friedrichs des Weisen zu Torgau, und der Kantor derselben, der „Urkantor" der evangelischen Kirche, Johann Walter (vgl. den Art.). Diese „churfürstliche Cantorei zu Torgau war ein berühmtes Institut, welches namentlich für die protestantischen Musiker Deutschlands maßgebend war und dies in der Folgezeit noch mehr wurde, da durch sie zunächst die Einrichtungen praktisch erprobt wurden, welche der Reformator und seine Freunde beim neuen Gottesdienst in musikalischer Beziehung anordneten."[2]) In allen Städten folgte die Einrichtung solcher Kantorate, die gewöhnlich mit einer höheren Schule, einem Gymnasium verbunden wurden, um die Schüler im Gesange besonders für den kirchlichen Chordienst zu üben. Der Kantor war zugleich Lehrer des Gymnasiums und hatte in seinem speciell musikalischen Dienste den Präfekten als Gehülfen zur Seite. Seine Besoldung bestand meist in Accidenzien von Trauungen, Taufen, Begräbnissen u. s. w. Erst in neuerer Zeit haben sich diese Verhältnisse geändert: der Kantor ist zum Gesanglehrer geworden und es ist nur noch eine kleinere Anzahl

[1]) In dieser Schulordnung sagt er unter anderem: „die Singknaben sollen den Sinn der Engel haben, weil sie in der Kathedrale den Dienst der Engel üben," und bestimmt, der Gesangunterricht soll in dieser Schule die Hauptsache sein, doch nicht so, daß darüber der Unterricht in Grammatik und Logik vernachlässigt werde; der Text der liturgischen Gesänge soll den Knaben in ihrer Muttersprache (Französisch) erklärt werden, weil man „Worte, deren Sinn man nicht versteht, nicht seelenvoll vortragen könne," und selbst in Bezug auf die Kost der Knaben gab Gerson Bestimmungen: sie sollen morgens nicht zu viel essen und überhaupt alles vermeiden, wodurch ihre Stimme leiden könnte. Vgl. Gerson Opp. IV. S. 720, bei Dr. Jos. Bapt. Schwab, Johannes Gerson. S. 69. Der französische Ausdruck „Maitrise" (Kantorei) bezeichnet nach Becherelle, Diction. „Emploi de maître de chapelle dans une cathedrale" sowohl, als „Maison où les enfants de choeur reçoivent leur éducation musicale." Vgl. Monatsh. für Musikgesch. IX. 1877. S. 145.

[2]) Vgl. Fürstenau, Johann Walther, eine biograph. Skizze. Allg. Musik.-Ztg. 1863. S. 245 f., sowie weiteres über diese „Kantorei" bei Dr. O. Taubert: Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. 4°.

von Städten, in denen das Kantorat in seiner alten Einrichtung noch fortbesteht. — Außer der schon genannten „Kantorei" zu Torgau sind noch verschiedene andre Kantorate in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Bedeutung geworden; wir nennen nur noch das Kantorat am Dom zu Magdeburg, als ebenfalls zu den ersten der Reformationszeit zählend, — am Johanneum zu Hamburg, — an der Thomasschule zu Leipzig,[1]) — am grauen Kloster zu Berlin, — an der Schulpforte u. a. — Sie haben Männer zu Kantoren gehabt, deren Choräle und andre Kirchenmusikwerke ihres Namens Gedächtnis bewahren werden, solange es eine evangelische Kirche giebt, — Männer wie Selle, Telemann und Phil. E. Bach in Hamburg, Martin Agricola und Gallus Dreßler in Magdeburg, Bodenschatz in Pforta („Florilegium portense"), Schadäus in Torgau („Promptuarium mus."), Crüger und Ebeling in Berlin, Georg Rhaw, Seth Calvisius, Schein, Rosenmüller, Kuhnau und Schicht in Leipzig, und den größten unter allen, den einfachen Thomaskantor — Johann Sebastian Bach.

Kanzellen (Kammern), Kanzellenschiede (=wände), Kanzellenspunde, blinde Kanzellen in der Orgel, vgl. den Art. „Windlade", auch die Art. „Fundamentalbrett", „Ventil".

Karow, Karl, Musikdirektor und Oberlehrer am Waisenhause und Schullehrerseminar zu Bunzlau, war am 15. November 1790 als der Sohn eines Kaufmanns zu Stettin geboren, und empfing seine Schulbildung meist durch Privatunterricht. Als der Aufruf des Königs von Preußen im Jahr 1813 erscholl, hatte er sich bereits dem Kaufmannsstande gewidmet und eilte nun mit der Jugend des Vaterlandes zu den Waffen. Er wurde Oberjäger im Colberg'schen Infanterieregiment und machte als solcher den Feldzug mit, bis er am 13. Januar 1814 beim Sturm auf Antwerpen verwundet wurde und mit dem eisernen Kreuze geschmückt aus dem Heer ausscheiden mußte. Er wandte sich nach Berlin und suchte sich hier nicht nur in verschiedenen Zweigen des Wissens weiter auszubilden, sondern begann auch unter Zelters Leitung musikalische Studien. Hierauf war er ein Jahr lang an der Plamann'schen Schulanstalt als Lehrer thätig und am 9. April 1818 trat er als Lehrer in die Anstalten zu Bunzlau ein, an denen er dann fast ein Menschenalter lang im Segen wirkte. Eine große Anzahl schlesischer Kantoren und Organisten verdankte ihm die Grundlagen ihrer musikalischen Bildung. „Tüchtig in seinem Wissen, biederen Charakters, eifrig in seinem Beruf, treu im Dienste seines himmlischen und seines irdischen Königs, anspruchslos und demütig, — so war er und so

[1]) Über das Kantorat an der Thomasschule vgl. Stallbaum, Programm der Thomasschule. Leipz. 1843. Über das Kantorat an St. Michaelis zu Lüneburg, mit besonderem Bezug auf Bach, vgl. Junghans, Joh. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule St. Michaelis zu Lüneburg. 1870. 4°.; endlich eine Abhandlung über das Kantorat im allgemeinen von Dr. Volger, Programm des Johanneums zu Lüneburg. 1855. 4°. Euterpe 1866. S. 25. 26.

hat er sich die Anerkennung seiner Vorgesetzten, die Liebe seiner Mitarbeiter, die Verehrung seiner Zöglinge und die ungeteilte Wertschätzung aller, die ihn kannten, erworben." Am 22. November 1850 war er zum königlichen Musikdirektor ernannt und am 15. September 1858 mit dem roten Adlerorden ausgezeichnet worden; am 20. Dezember 1863 starb er in einem Alter von 73 Jahren zu Bunzlau. — Von K.s Werken sind hier aufzuführen:

1. 172 Vorspiele über 94 Choralmelodien, sowohl zum Gebrauch beim Gottesdienst, wie auch als Schule zur Vervollkommnung im Orgelspiel, größtenteils aus den Werken verschiedener Komponisten. Op. 2. Bunzlau, 1830. Appun. — 2. Der 21. Psalm für Mchor. Op. 4. Das. — 3. 26 Choräle aus allen Tonarten für 4 Mstn. Berl. 1826. Trautwein. — 4. 460 Choralmelodien. Vierstimmig für die Orgel und für den Gebrauch beim Gottesdienst. Dorpat, 1848. Gläser. 2. Aufl. Dorpat, Karow. Daraus bringen Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 262. 350. 357 und II. Nr. 666. 1182 u. 1272 folgende sechs Choralmelodien: „Mein Salomo, dein freundliches Regieren" (vgl. den Art.). „Herr und Ält'ster deiner Kreuzgemeine" (460 Ch.-Mel. 1848. Nr. 182), C-dur c h c g a d g f e d c. „Jesu, Jehovah, ich such und —" (das. Nr. 227), C-moll c es g c g c d g f es d c. „Erweck, o Herr, mein Herz und zeuch es himmelan," (das. Nr. 121), F-dur a a c f g a f b c d d c. „Versöhnter Vater, der du bist —" (das. Nr. 408), C-dur c c c h g a fis g. „Wie wird mir sein, wenn ich dich, Jesu, sehe" (das. Nr. 441), B-dur d c a b a g es d c b a, ohne jedoch dabei anzugeben, ob sie von Karow komponiert sind. 5. 2 Motetten für gem. Chor (in „Tempelklänge". Heft IV. Erfurt, Körner). — 6. 165 Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen, 3-, 4- und mehrstimmig für die Orgel. Potsdam, Riegel. — 7. Liturgische Chöre auf die Festzeiten des christlichen Kirchenjahres nebst einer Liturgie auf alle Sonntage für S. A. T. u. B. Ebendas. — 8. Psalm „Wie lieblich ist der Boten Schritt" und zwei Motetten für gem. Chor. Potsdam, Stein. — 9. 106 Choralmelodien, besonders zum Gebrauch in Schulen. Löwenberg, Köhler. 8°. (19. Aufl.) — 10. Polnisches Choralbuch. Enthaltend sämtliche Melodien zu den Liedern des evangelisch-polnischen Gesangbuchs, gesammelt und herausgegeben von C. C. Jul. Horn, vierstimmig für die Orgel bearbeitet von K. Karow. Erfurt, 1860. Körner.

Kastenbalg — in späterer Form auch Cylinderbalg, Piston-, Stempel- und Stöpselbalg, doppeltwirkende Luftpumpe —, ein neuerer Orgelblasbalg, dessen Erfindung allgemein der Orgelbaufirma Marcussen & Sohn zu Apenrade in Schleswig zugeschrieben wird, welche denselben 1819 in der Orgel der Kirche zu Sieseby an der Schlei zuerst anwandte.[1]) Nach seiner älteren Form be-

[1]) Diese ersten Kastenbälge sind heute noch im Gebrauch. Ähnliche Gebläseeinrichtungen waren jedoch schon früher in Eisenschmelzwerken bekannt und gebraucht, vgl. Frech, Württ. Ch. B. 1828. Einl. S. VI und Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 19, so daß der genannten Firma vielleicht nur deren modifizierte Anwendung in der Orgel zukommt.

steht der Kastenbalg aus zwei viereckigen, an den Kanten abgerundeten Kasten von starkem Tannen- oder Kiefernholz, von denen der äußere c. 4—4½' Höhe und 3, Seitenbreite hat, in angemessener Höhe über dem Fußboden auf einem Lager feststeht, und in seinem Boden die Saug- oder Schöpfventile, an einer Seite unten aber die Kropfventile und den Kropf hat. Der innere Kasten, von gleicher Form, ist um so viel kleiner, daß er sich im äußeren wie ein Stempel luftdicht soweit auf- und niederbewegen kann, als dies die Kropfventile gestatten. Im Hohlraum dieses inneren Kastens finden die Balggewichte ihren Platz und im Mittelpunkt desselben ist eine Hafte von entsprechender Stärke angebracht, an der die Tretvorrichtung befestigt wird. Diese besteht in einem Seil (Gurt, Riemen), das über zwei Rollen (eine senkrecht über dem Kasten, die andere ebenso über der Tretrahme) geleitet ist und an seinem im Bereich des Kalkanten befindlichen Ende einen Balgschuh oder Bügel trägt, der in den Nuten einer Tretrahme läuft. Um den Gang des innern Kastens möglichst luftdicht zu machen, wird derselbe an seinen untern Seitenrändern mit weichem, sämischgarem Leder gefüttert, und um die Abnutzung durch die Reibung der Kasten zu verringern, werden die Reibflächen beider mit Eichenholz fourniert und außerdem mit Bleierz geglättet.[1]) Daß Kastenbälge, wenn sie wirklich und dauernd luftdicht sein sollen, aus bestem Material und aufs sorgfältigste gearbeitet sein müssen, ist einleuchtend; dann aber gewähren sie auch bedeutende Vorteile. Sie fassen eine bedeutende Masse Luft (doppelt so viel als ein Keilbalg von gleicher Grundfläche) und geben den Wind ohne mechanische Vorrichtung in durchaus gleichmäßiger Dichtigkeit ab; dabei erfordern sie weniger Raum als Spanbälge und sind bei der Einfachheit ihrer Einrichtung auch weniger oft reparationsbedürftig. Dagegen machen sie bei unvorsichtigem Treten mehr Geräusch als die Spanbälge, verwerfen sich in feuchten Räumen leicht, und büßen überhaupt mit der Zeit die Luftdichtigkeit immer mehr ein. Daher sind denn auch die Meinungen darüber, ob Kasten- oder Spanbälge vorteilhafter seien, geteilt, und während Kastenbälge in Süddeutschland und der Schweiz mit Vorliebe gebaut werden, haben sie in Norddeutschland bis jetzt weniger Eingang gefunden. — Die fortschreitende Orgelbaukunst ist aber bei dem Kastenbalg in seiner älteren Form nicht stehen geblieben, sondern hat auf der Grundlage derselben mehrere neue Formen herausgebildet: der äußere viereckige Kasten wurde beim Cylinderbalg durch einen Cylinder ersetzt, dessen Zinkmantel das Undichtwerden durch Schwinden oder Springen der Fugen ausschließt, und an die Stelle des innern Kastens ist beim Stempel- oder Pistonbalg ein bloßer Spund oder Stempel getreten, der aus mehreren Holzdicken verleimt und mit sämischgarem Leder beledert wird. Bei beiden

[1]) Um den Kastenbalg absolut luftdicht zu machen, schlägt A. Vogel in der Zeitschrift „Tonkunst" Bd. III. Nr. 11 (vgl. auch Nr. 13)) vor, den äußeren Kasten doppelwandig zu machen und den Zwischenraum zwischen beiden Wänden, in dem der innere Kasten laufen soll, mit Glycerin zu füllen.

Formen (Kasten und Cylinder) kam man endlich noch darauf, den Stempel doppelt mit Hub und Druck wirken zu lassen und erhielt so die doppeltwirkende Luftpumpe, als Schöpfbalg für große Werke.[1])

Kauffmann, Georg Friedrich, ein tüchtiger älterer Organist und Kirchenkomponist, war am 14. Februar 1679 zu Ostermondra in Thüringen geboren. Seine musikalische Bildung erlangte er als Schüler Joh. Heinr. Buttstedt's zu Erfurt und war dadurch mittelbar einer der vielen Schüler Pachelbels. Später setzte er jedoch seine Studien bei dem Hoforganisten Alberti (vgl. den Art.) in Merseburg, einem Abkömmling der nordischen Organistenschule, fort. Als dieser 1698 infolge eines Schlaganfalles unfähig wurde, sein Amt weiter zu versehen, wurde er sein Stellvertreter, und nach dem am 4. Juni 1710 erfolgten Ableben Albertis sein Nachfolger als Hof- und Domorganist und Direktor der Kirchenmusik. 1723 war er einer der Bewerber um die Stelle des Thomaskantors zu Leipzig;[2]) doch trat er vor dem Kapellmeister Graupner in Darmstadt freiwillig zurück und blieb in seinen Ämtern zu Merseburg, wo er dann im März 1735 an der Schwindsucht starb. — Verschiedene seiner Kirchenstücke waren nach Gerbers Zeugnis ihrer Zeit bekannt, wurden aber nicht gedruckt. Nur ein Orgelbuch für die kirchliche Praxis des Organisten erschien von ihm. Die in demselben enthaltenen Sätze zeigen des Komponisten Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, oft eigentümliche Anwendung der verschiedenen Orgelstimmen, zugleich Mannigfaltigkeit und Ausdruck in den zu Grunde gelegten Motiven, alles Eigenschaften, welche diese Arbeiten vorteilhaft aus der großen Menge von Orgelkompositionen herausheben, die uns aus dem 18. Jahrhundert hinterblieben sind. Das Werk, dessen Fortsetzung der Tod des Verfassers hinderte, erschien unter dem Titel:

> Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist: kurtze, jedoch nach besonderem Genie und guter Grace elaborierte Praeludia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekanntesten Choralllieder rc. Leipzig, 1733—1736 in Heften. 75 Choräle mit bezifferten Bässen und Vor- und Zwischenspielen.[3]) — Dasselbe ist besonders „denen Herren Organisten in Städten und Dörf-

---

[1]) Kuntze, a. a. O. S. 177 disponiert für eine Orgel von 23 Stn. 3 Cylinderbälge von 2,75 m Durchmesser (?) und 1 m Steigung; Ladegast hat in der Domorgel zu Schwerin mit 84 kl. Stn. 4 doppeltwirkende Luftpumpen als Schöpfbälge, jede 2'2" im Quadrat und 3'3" hoch, die zusammen c. 32—36 Kubikfuß Luft in der Sekunde liefern; vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 42. Walcker hat in der Orgel der Domkirche zu Riga mit 124 kl. Stn. 11 große Schöpfer, die wenn nötig 133000 Liter Luft von 95 mm Wasserdruck in der Minute den Reservoiren zuführen können. Die höchste Ausbildung des Kastenbalgs vgl. man in der Abbildung einer Orgelluftpumpe bei Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 67. 68.

[2]) Telemann, Graupner, Schott und Bach, Fasch, Rolle waren die andern, vgl. Spitta, Bach II. S. 3—5.

[3]) So nach Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 113; nach Gerber, Neues Lex. III. S. 22, enthält das Buch 81 Choräle (oder wenigstens so viele einzelne Sätze).

fern zum allgemeinen Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienst entworfen" und enthält im Choral „zwischen jedem Commate eine kurtze Passage" d. h. ein Zwischenspiel.[1])

Kaufmann, . . ., Organist an der Parochialkirche zu Berlin, war am 3. Januar 1766 geboren und machte seine musikalischen Studien unter Fasch's Leitung, als dessen „bester" Schüler er galt. Am 13. September 1808 starb er zu Berlin und hinterließ handschriftlich verschiedene gute Orgelkompositionen (darunter ein geschmackvolles Konzert mit Orchesterbegleitung), sowie den Ruf eines gründlichen Theoretikers, eigentümlichen Komponisten, fertigen Spielers auf der Orgel, dem Klavier und der Violine, und eines bescheidenen, sehr geachteten Künstlers.

Kayser, Andreas, ein Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, der aus Silbermanns Schule hervorgegangen war. Um 1700 zu Ohorn in der Oberlausitz geboren, erlernte er seine Kunst bei dem Orgelbauer Ulisch in Rußland und arbeitete nachmals zwölf Jahre bei Silbermann in Freyberg, drei Jahre bei Damitius in Zittau, neunzehn Jahre bei Johann Christoph Gräbner in Dresden und sechs Jahre bei Schöne in Freyberg. Erst in höherem Alter scheint er um 1767 noch eine eigene Werkstätte zu Pulsnitz eingerichtet zu haben, und hier arbeitete er noch als Greis von etlichen und siebzig Jahren mit anerkannter Tüchtigkeit. Ein Verwandter und Schüler von ihm war:

Kayser, Johann Christian, geboren 1750 zu Ohorn bei Pulsnitz. Er lernte anfangs bei Pfizner daselbst, dann bildete er sich in der Werkstätte seines Vetters weiter aus und arbeitete bei Maurer in Leipzig, bis er 1776 nach Dresden kam, wo er sich namentlich durch das Studium der Werke Silbermanns zu einem der geachtetsten Meister seiner Kunst emporschwang. Gerber, Neues Lex. III. S. 24. 25 führt, als von ihm bis 1812 gebaut, 15 Werke auf, worunter die größeren sind:

Die Orgel der Annakirche zu Dresden, 24 kl. Stn. 2 Man. Ped.; die Orgel der Kirche zu Lohmen bei Pirna, 18 kl. St.; die Orgel der Kirche zu Olbernhau, 20 kl. Stn.; die Orgel der Kirche zu Höckendorf, 20 kl. Stn. — Außerdem reparierte er die großen Silbermann'schen Werke der Frauen-, Sophien-, Neustädter- und Kreuzkirche zu Dresden.

Kegellade, eine neuere Windlade der Orgel, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wahrscheinlich von dem Orgelbauer Hausdörfer (vgl. den Art.) in Tübingen erfunden wurde, aber erst in unsrer Zeit ihre volle Ausbildung durch E. Fr. Walcker (vgl. den Art.) in Ludwigsburg erhielt und bis jetzt auch hauptsächlich von süddeutschen Orgelbauern angewandt wird. Bei der älteren Schleiflade wird

---

[1]) In der Weise jener Zeit; nach unsern jetzigen Begriffen „wie nach der Elle gemessen." Vgl. Erk, Choralb. 1863. Vorr. S. IV. — Einige Orgelstücke K.s sind neugedruckt bei Körner, Orgelvirtuos. Nr. 27 und 258, sowie in „Sammlung von Präludien, Fugen, ausgeführten Chorälen von berühmten Meistern." Leipz. Breitk. & H. 4°. Heft 1.

die Verdünnung der Luft in jeder einzelnen Kanzelle um so größer, je mehr Register gezogen werden, und es können daher, namentlich beim Spiel mit vollem Werk, eine oder mehrere Pfeifen den andern auf derselben Kanzelle stehenden „den Wind rauben". Dieser Übelstand, der den älteren Orgelbauern um so fühlbarer werden mußte, je mehr sie bei der Einrichtung ihrer Gebläse und Windführungen den Wind zu sparen gezwungen waren, führte frühe schon auf Versuche, eine Ladenkonstruktion zu finden, die es ermöglichte, jeder Pfeife den Wind einzeln und für sich zuzuführen. Den frühesten noch bekannten Versuch in dieser Richtung machte der berühmte Erbauer der Görlitzer Petri- und Pauli-Orgel, Casparini (vgl. den Art.), indem er eine entsprechende Veränderung mit der Schleiflade vornahm.[1]) Um 1750 sodann erfand Hausdörfer seine neue Windlade, in welcher der Wind jeder einzelnen Pfeife direkt aus dem Windkasten des betreffenden Registers mittelst einer durch die Wandungen desselben gebohrten Windröhre, oder Kondukte einzeln zugeführt wurde. Die Mündungen der Kondukten im Boden der Windkastens deckte er jedoch noch nicht mit kegelförmigen, sondern mit den von der Schleiflade her bekannten Ventilen, so daß also dieser Lade der Name Kegellade eigentlich noch nicht zukommt. Sie fand in dieser älteren Gestalt bereits einige Verbreitung, namentlich als Pedallade, weil bei den großen Pfeifen der Baßstimmen die Mängel der Schleiflade sich am fühlbarsten machten. Der Orgelbauer Stein (vgl. den Art.) zu Augsburg verwendete sie, nachdem er sie „noch da und dort verbessert und für den allgemeinen Gebrauch zubereitet hatte," als Baßlade in der 1755—1757 erbauten Orgel der dortigen Barfüßerkirche; ferner wurde 1780 zu Großwardein in Ungarn eine Orgel gebaut, die im Pedal eine Kegellade (?) hat, deren Kegel (?) durch vierkantige Holzstecher gehoben werden, die, damit sie Richtung behalten, in einer ausgestochenen Leiste gehen," und eine weitere Spur deutet darauf hin, daß auch der Orgelbauer Krämer (vgl. den Art.), der im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts zu Bamberg baute, diese Windlade anwandte.[2]) Hausdörfer hatte im J. 1754 in der Stadtkirche zu Eßlingen als sein „letztes Werk"[3]) eine Orgel aufgestellt, die diese Windlade als Baßlade hatte, und hier hat sie wahrscheinlich der treffliche Orgelbauer Eberh. Friedr. Walcker (vgl. den Art.) kennen gelernt. Er nahm die Idee

---

[1]) Vgl. darüber Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 7. Der Neffe Casparinis, „der sich Caspari nannte, baute mit dieser Windlade eine Orgel in die Kirche zu Halbau 1705, und eine solche in die Schloßkirche zu Sorau 1715, die beide noch brauchbar sind."

[2]) Die Nachweisungen, welche darauf führen, daß diese Lade Hausdörfer, „ehemaligen Orgelmacher zu Tübingen, zum Urheber hat" — wie die Akademische Kunstztg. Augsb. 1770. S. 43 sagt, vgl. man im Art. „Hausdörfer".

[3]) Diese Angabe macht Frech, Orgelspielbuch 1851, Einleit. S. 2; doch scheint sie unrichtig zu sein und Hausdörfer noch viel später gebaut zu haben: denn in dem württ. Dorfe Mötzingen (O.-A. Herrenberg) stand eine Orgel von ihm, auf der die Jahreszahl „177." (die letzte Ziffer war nicht mehr vorhanden) zu lesen war, andere Hausdörfer'sche Orgeln sind in Württemberg noch jetzt im Gebrauch: so z. B. in den Stadtkirchen zu Blaubeuren, Münsingen u. a. O.

derselben auf, bildete sie zur eigentlichen Kegellade aus und baute 1842 sein erstes Werk mit derselben in der Kirche zu Kegel bei Reval in Esthland; seither hat die Firma Walcker & Cie. dieses Windladensystem, das sie stets vervollkommnete und jetzt „Walcker'sche Kegelladen ohne Federdruck" nennt, ausschließlich bei allen ihren Werken verwendet.[1]) Diese Windlade, wie sie jetzt von genannter Firma gebaut wird, erhält ihrer Länge nach (also der Breite der Orgel nach, nicht der Tiefe, wie die Kanzellen der Schleiflade laufen) so viele Abteilungen, als Register auf ihr Platz finden sollen. Diese Abteilungen bilden Windkanäle, welche, da jeder derselben den Windvorrat eines Registers enthält, Registerkanäle heißen und den Kanzellen der Schleiflade vergleichbar sind. Jeder derselben trägt auf seiner oberen Seite, seinem Deckel, den aufgeschraubten Pfeifenstock desjenigen Registers, das aus ihm seinen Wind erhalten soll. Im Boden jedes Kanals aber befinden sich so viele Bohrlöcher, als die Klaviatur Tasten, oder das betreffende Register Pfeifen hat; jedes dieser Bohrlöcher hat die Form eines auf der kleineren Grundfläche stehenden hohlen Kegelrumpfes, und einen mittelst Brenneisen gebrochenen Rand, und in dasselbe mündet unten von der hintern Seite her eine durch den Boden, die Seitenwand und den Deckel des Windkanals gebohrte Röhre, welche Kondukte genannt wird, je in ein Pfeifenloch, einen Kessel des Peifenstocks mündet und so den Weg bildet, auf welchem der Wind aus dem Registerkanal jeder einzelnen Pfeife zuströmt. Die Mündung jeder Kondukte im Boden des Registerkanals wird durch ein in dieselbe eingelassenes Ventil verschlossen, das, der Form derselben entsprechend, ein umgekehrter Kegel ist, daher Kegelventil, Kegel heißt und das der Windlade den Namen Kegellade gegeben hat. Dieses Kegelventil aus Metall, beledert und mittelst einer Leiste zwischen zwei Leitstiften gehend, verschließt die Konduktenmündung vermöge seiner eigenen Schwere sowohl, als vermöge des Druckes, den die im Windkanal befindliche Luft auf seine oben liegende Grundfläche ausübt, vollkommen luftdicht, und dies auch dann, wenn etwa durch Temperatureinflüsse die Mündung sich erweitern oder verengern sollte. Um dem Wind das Einströmen in die Kondukten zu gestatten, müssen nun aber die Ventile so mit der Klaviatur in Verbindung gesetzt sein, daß sie durch das Niederdrücken der Tasten beliebig aus der Konduktenmündung herausgehoben werden können. Zu diesem Behufe steckt in der nach unten gehenden Spitze jedes derselben ein entsprechend starker Messingdraht, Stecher oder Tangente genannt, welcher durch den Boden der Windlade geht, mit einer Schraube zum Richtigstellen versehen ist, und auf einem Wellenarme aufsitzt. Unmittelbar unter dem Boden der Windlade befinden sich nämlich so viele Wellen, als die Klaviatur Tasten hat; diese Wellen liegen von vorne nach hinten, nach der Tiefe der Lade (wie die Kanzellen der Schleiflade); jede derselben hat so viele Arme, als Register auf der betreffenden Windlade stehen und wird je von einer Taste der Klaviatur, mit der sie auf die gewöhnliche

[1]) Vgl. Katalog der Orgelbauanstalt von E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg. 1874. S. 3.

Weise (durch Abstrakten, Winkel u. s. w.) in Verbindung gesetzt ist, regiert. Wird die Taste niedergedrückt, so dreht sich die Welle und die auf ihren Armen aufsitzenden, aus dem Windladenboden vorstehenden Stecher oder Tangenten heben die sämtlichen zu einer Taste gehörigen Ventile und diejenigen Pfeifen sind klangbar, die auf einem mit Wind gefüllten Kanal stehen, d. h. deren Registerzüge angezogen sind. Den Wind erhalten nämlich die Registerkanäle aus einem gemeinsamen größeren Kanal, der, vom Hauptkanal ausgehend, in der Mitte oder an einer Seite der Windlade quer von hinten nach vorne über dieselbe gelegt ist und etwa dem Windkasten der Schleiflade entspricht. Vom Boden dieses Kanals ist eine Röhre nach jedem einzelnen Registerkanal geführt und an ihrer oberen Öffnung mit einem größeren Ventil gedeckt, das mit dem betreffenden Registerzug verbunden ist und durch dessen Anziehen von der Öffnung gehoben wird, um dem Wind den Zutritt zum Registerkanal frei zu geben. — Mit einzelnen verbessernden, aber nicht principiellen Abänderungen wird die Kegellade gegenwärtig von den bedeutendsten süddeutschen und schweizerischen Orgelbauern, wie Weigle in Stuttgart, Steinmayer in Oettingen, Voit in Durlach, Burkard in Heidelberg, Goll (früher Fr. Haas) in Luzern, Kuhn in Männedorf u. a., auch von Henry Willis in London gebaut, während sie im übrigen Deutschland nur erst von wenigen Meistern, wie z. B. Sauer in Frankfurt a. O., Eggert in Paderborn, Gebr. Schlag in Schweidnitz u. a., acceptiert wurde. Von solchen, die Abänderungen an derselben angebracht haben, nennen wir: Friedr. Haas, der seine Lade „verbesserte Springlade" nannte, an der Traktur;[1]) Friedr. Sauer, der statt der kegelförmigen flachaufliegende Ventile verwendet;[2]) Henry Willis, der die Mündungen der Kondukten an der Seitenwand des Windkanals einführt und durch an dieser Wand abwärts hängende, flachaufliegende Ventile deckt, die er durch von der Seite eintretende Stecher hebt,[3]) und dem Gebr. Schlag in Deutschland gefolgt sind; endlich Franz Eggert, der in seiner „Heberlade, eine Änderung der Kegellade,"[4]) die hängenden Ventile Willis' aufnimmt, sie aber durch einen Heber von unten öffnet; zugleich will er zwei Einwürfen der Gegner der Kegellade begegnen: dem einen, daß der Wind durch die Kröpfungen der Kondukten „maltraitiert" werde, dadurch, daß er diese Kröpfungen beseitigt; dem andern, daß im Falle

---

[1]) Unter diesem Namen hat er sie bei Töpfer beschrieben; vgl. die Abbildung seiner Lade bei Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. Taf. II. Fig. 10 und Sattler, Die Orgel. 1873. Taf. VI. Fig. 45. Mit der alten Springlade hat sie nur die Anzahl der Ventile gemein, welche herauskommt, wenn man die Register- und Tastenzahl miteinander multipliziert. Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 86; doch wird sie auch von süddeutschen Orgelschriftstellern, die wohl die Walcker'sche Kegellade, kaum aber die alte Springlade kennen, noch immer „Springlade" genannt; vgl. z. B. Frech, Orgelspielbuch. 1851. Einleit. S. 6. Eichler, Die Orgel. 1858. S. 11. 12 u. a.
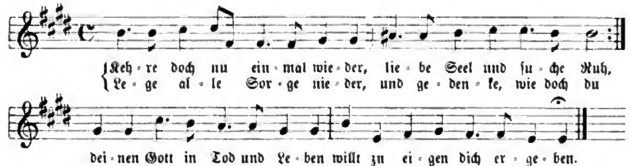
[2]) Vgl. die Abbildung derselben bei Kuntze, Die Orgel und ihr Bau 1875. S. 39.

[3]) Vgl. die Abbildung seiner Lade bei Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 25.

[4]) Unter diesem Titel giebt er eine Beschreibung und Abbildung derselben in der Urania.

einer Störung in der Lade, derselben nicht anders als durch Abtragen des Pfeifwerks beizukommen sei, dadurch, daß er den Boden der Registerkanäle zum Abschrauben einrichtet.[1]) Über den Wert der Kegellade im Vergleich mit der älteren Schleiflade sind die Meinungen noch geteilt: die Freunde der Kegellade machen als derselben eignende Vorzüge geltend, daß sie eine frische und gleichmäßige Intonation bei jeder Registermischung, auch beim vollen Werk ermögliche, daß sie ferner das Durchstechen der Töne für immer beseitige, und endlich, daß sie die Registrierung wesentlich erleichtere, auch das beliebige Anbringen von Kollektivzügen gestatte;[2]) ihre Gegner aber, die in Norddeutschland noch zahlreich sind, bemängeln hauptsächlich die Kompliziertheit ihrer Konstruktion[3]) und gründen darauf Zweifel hinsichtlich ihrer Dauerhaftigkeit.[4]) Die endgiltige Entscheidung zwischen den beiden Ladenkonstruktionen wird also die Orgelbaukunst erst noch zu treffen haben.

Kehre doch nun einmal wieder. Choral. Das Bußlied des Andr. Heinr. Buchholz, das gewöhnlich auf eine der zahlreichen Weisen des Versmaßes „Herr, ich habe mißgehandelt" verwiesen wird, hat auch die folgende eigene Melodie erhalten:



Sie steht in dieser Form und mit „F. F." unterzeichnet im Lüneburger G.-B. 1686 (Ausg. von 1695. Nr. 822. S. 665) und ist also von Friedrich Funck (vgl. den Art.) erfunden.

1880. Nr. 5. S. 66—69, will sie jedoch nur als „Studie" angesehen wissen, die übrigens aller Beachtung wert ist.

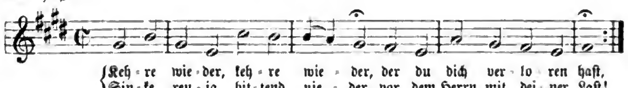
[1]) Den letzteren Einwurf hatten schon früher (1875) Gebr. Schlag in Schweidnitz zu entkräften gesucht, indem sie den Boden der Kanäle aus Pappstreifen machten, die vorkommenden Falles aufgeschnitten und wieder luftdicht überklebt werden können, — ein Auskunftsmittel, das doch manchem zweifelhaft erscheinen dürfte. Vgl. Euterpe. 1876. Nr. 1. S. 8.

[2]) Vgl. Fr. Haas bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. S. 973; Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876 S. 54. 55.

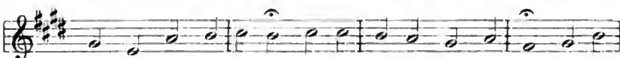
[3]) Eine Orgel, wie z. B. die Konzertorgel zu Aachen, mit 43 kl. Stn. auf 3 Man. und Ped. brauchte nach Böckeler, a. a. O. S. 55 Anm. mit Kegelladen nicht weniger als 2022 Spielventile, während sie mit Schleifladen deren nur 360 hat.

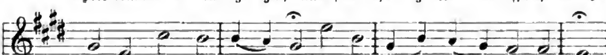
[4]) Leider kämpfen diese Gegner nicht durchaus mit den nobelsten Waffen; man vgl. die Auslassungen bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 349—359 u. S. 557—559, und dagegen das aus Kegel in Esthland beigebrachte amtliche Zeugnis in der Urania 1882. Nr. 2. S. 28, das die elben in optima forma Lügen straft.

Kehre wieder, kehre wieder. Dies schöne Lied Spitta's erhielt zuerst im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 199 eine eigene Melodie; dieselbe ist von Joh. Georg Frech (vgl. den Art.) für dieses Ch.-B. 1843 oder 1844 komponiert worden, und heißt:



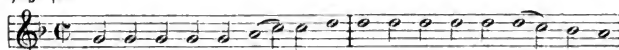


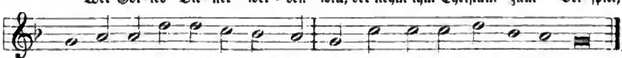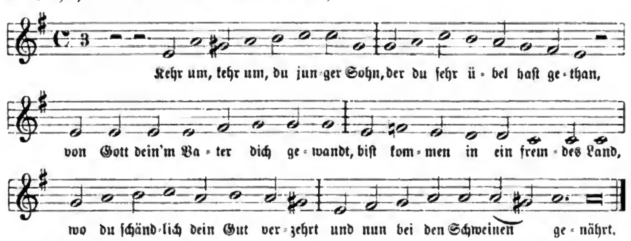




Sie fand bereits auch Aufnahme bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 838, bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 419. S. 379, im Schles. Choral-Melodienbuch (vgl. Schäffer, Ch.-B. 1880. Nr. 88. S. 100) und, freilich arg verstümmelt, im Drei Kant. G.-B. Nr. 172 (Szadrowsky, Ch.-B. S. 98). C. F. Becker in seinen „66 Choral-Melodien zu C. J. Ph. Spitta's Psalter und Harfe." Leipz. 1841. S. 13. Nr. 12 hat dem Liede die Schop'sche Weise „Lasset uns den Herren preisen" angepaßt.

Kehr um, kehr um, du junger Sohn, Choral. Das Lied Michael Weiße's wurde im evangelischen Kirchengesang von Anfang an nach verschiedenen Weisen gesungen. Schon bei seinem ersten Erscheinen im G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bl. Ma. wird es auf zwei verschiedene Melodien verwiesen; in der Ausg. des G.-B. der Böhm. Br. von 1566 sodann ist ihm die Weise beigegeben, welche in der Ausg. von 1531 Bl. KIXa bei dem Liede „Wer Gottes Diener werden will" stand, und sie ist ihm später geblieben. Bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 75. S. 33 heißt sie:



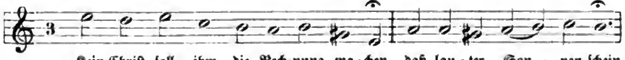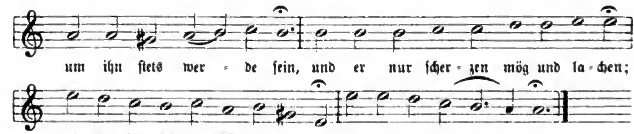


Noch zwei andere Melodien der Böhmischen Brüder sind da und dort auf unser Lied angewandt worden. Die erste derselben, die z. B. in dem G.-B. von Zinckeisen, Frankfurt 1584 herüber genommen ist, bringt Layriz, Kern III. Nr. 597. S. 132 unter der Benennung „Zu Gott heben wir," die sie im Brüder-G.-B. von 1531 hatte, während sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 88. S. 40 unter dem Namen „O Mensch betracht, wie dich dein Gott" aus dem G.-B. von 1566 giebt. Die zweite, die bei Melch. Vulpius, G.-B. 1609. Nr. 93 mit unsrem Liede erscheint, steht im G.-B. von 1531. Bl. L Ia mit dem Text „Der Tag bricht an und zeiget sich" (vgl. v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 46. S. 20; Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 28. S. 21 u. a.). Sie soll (nach Hoffmann v. Fallersleben und Richter, Schlesische Volkslieder. Nr. 283) eine Volksmelodie aus Schlesien und der Grafschaft Glatz zu dem schon im 16. Jahrhundert nachweislichen Liede: „Als Christ der Herr im Garten ging" sein, die auch Val. Triller's G.-B. 1555 zu „Es sprach Christus, des Menschen Sohn" verwendet. — Neben diesen entlehnten erhielt unser Lied aber im evangelischen Kirchengesang auch eine eigene Weise, deren älteste Quelle Michael Prätorius, Mus. Sion. 1609. VI. Teil sind, wo sie heißt (vgl. v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 199. S. 97):



Keil, als ein Teil des tonerzeugenden Apparates der Zungenstimmen der Orgel, vgl. im Art. „Zunge, Zungenstimmen".
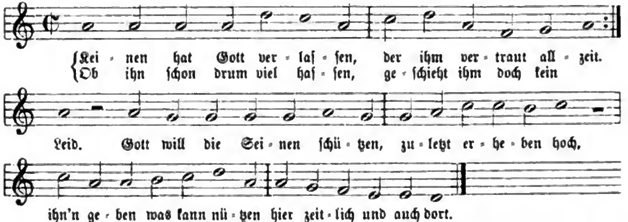
Kein Christ soll ihm die Rechnung machen, Choral. Simon Dach's Lied (ehmals eines seiner bekanntesten, jetzt auch aus den G.-BB. der Provinz Preußen verschwunden) hatte für seine bis dahin ungebräuchliche Strophe eine erste Melodie von Heinrich Albert erhalten, die in dessen Arien. II. Teil. Königsb. 1640 (2. Ausg. 1643). gedruckt erschien, aber keine kirchliche Bedeutung erlangte und auch in keinem der neueren Königsberger Ch.-BB. sich erhalten hat. Erst die folgende zweite Weise fand Eingang in den Kirchengesang:





Sie erscheint in dieser Form zuerst im Freylinghausen'schen G.-B. 1704. Nr. 403 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 976. S. 652) und hat sich in derselben teilweise bis zur Gegenwart erhalten (z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 181. S. 64), während sie in andern älteren und neueren Gesang- und Choralbüchern, wie König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 308 (der sie in Dur giebt); Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 108. S. 115; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 910. S. 723 u. a. in vierteiligen Takt umgesetzt ist. — Eine Parallele hat Störl-Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 310, und Layriz, Kern II. Nr. 304. S. 96 unterlegt das Lied der Melodie des 125. Psalms im französisch-reformierten Liedpsalter.

Keinen hat Gott verlassen, Choral. Das Lied, das wohl noch dem 16. Jahrhundert angehört, aber bis in die neuere Zeit irrtümlich dem Generalsuperintendenten Andreas Keßler (1595 bis 1643) zu Koburg zugeschrieben wurde,[1]) erscheint zuerst im Erfurter G.-B. 1611 (Mützell, Geistl. Lieder III. Nr. 590. S. 1071—1074) und im Hamb. Geistlichen Gesangbüchlein 1612. S. 212 (Wackernagel, Deutsches K.-L. V. Nr. 417). In letzterer Quelle wird es auf den weltlichen Ton: „Frölich in allen Ehren" (Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. Nr. 343 S. 415 und 416) verwiesen; später verwendete man für dasselbe die Weise „Herzlich thut mich verlangen"[2]) und erst 1640 tritt bei Johann Crüger, Vollkömmliches G.-B. Berl. 1640. Nr. 194. S. 485 (Prax. piet. mel. 1656. S. 829) die dorische Melodie für dasselbe auf, die ihm seitdem geblieben ist. Sie heißt:
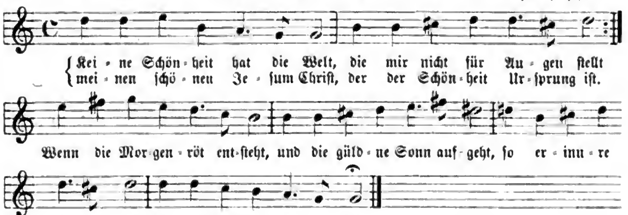


[1]) Vgl. die auf dasselbe bezügliche Darlegung bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 2. Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 270. III. S. 121—124.
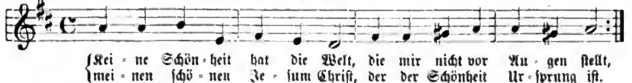
[2]) Auf sie weisen noch Freylinghausen, G.-B. Gesamt-Ausg. 1741. S. 770, und Stözel, Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 361 hin, obwohl beide zugleich dessen eigene Weise mitteilen.

Die Herkunft dieser ursprünglich vielleicht weltlichen Weise bleibt noch nachzuweisen. Da sie bis jetzt in Johann Crügers G.-BB. zuerst gefunden wurde, glaubte man Crüger'sche Art an ihr zu erkennen und war geneigt, sie ihm als Erfinder zuzuschreiben, obwohl er selbst sie nirgends als sein Eigentum gekennzeichnet hatte.[1]) Jetzt hat Zahn (Psalter u. Harfe. 1886. Nr. 435. S. 293) in „Vierundzwanzig geistliche Lieder" 1609 eine ältere Quelle für dieselbe gefunden, in der sie mit dem Liede „O Gott, ich thu dir klagen" vorkommt. — Eine eigene Melodie zu unsrem Liede (d e d c c a f) steht noch im Erfurter G.-B von 1663. S. 515, hat jedoch keinen Eingang in den Kirchengesang gefunden.
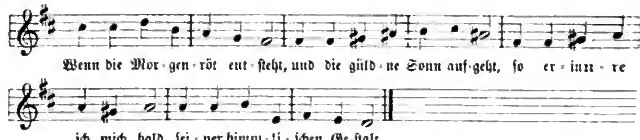
Keine Schönheit hat die Welt, Choral. Das Lied des Angelus Silesius erschien mit einer Melodie Georg Joseph's (3/4 fis⌒g a | g f | e e | d) in der „Heiligen Seelenlust". 1657. 3. Buch. S. 344 (Ausg. von 1668. Nr. 109), die aber nicht in Gebrauch gekommen ist. Sie ist für die ursprünglich vierzeilige Strophenteilung des Liedes eingerichtet, die auch später noch vorkommt (Stötzel, Ch.-B. 1744 z. B. verweist das Lied in dieser Form auf die Weise „Nun komm der Heiden Heiland"). Bald wurden aber je zwei und zwei Strophen zu einer achtzeiligen zusammengezogen, und für diese Form erscheint noch im 17. Jahrhundert eine zweite Melodie. Diese kirchlich gewordene Melodie heißt in ihrer älteren Zeichnung (z. B. im Lüneb. G.-B. (1686) 1695. Nr. 308. S. 236, wo sie ebenso wie das Lied anonym steht):



Auf ihrem Gang durch die Gesang- und Choralbücher erlitt sie manche, obwohl unwesentliche Änderungen, so z. B. bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 204 (Ges.-Ausg. Nr. 450. S. 290); König, Harm. Liedersch. 1738. S. 221. Störl-Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 246 u. s. w., und ist bei Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 182. S. 64 in folgender Zeichnung erhalten:
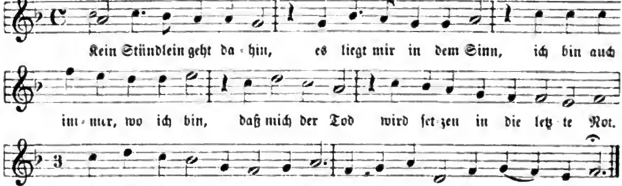


[1]) So noch Bode, „Die Kirchenmelodien Johann Crügers," in den Monatsheften für Musikgesch. 1873. S. 30. 81.
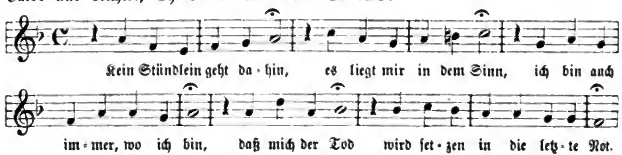


Layriz, Kern II. Nr. 306. S. 98 verweist unser Lied auf die Melodie des 136. Psalms im französisch-reformierten Liedpsalter.

Kein Stündlein geht dahin, Choral, nach Lied („Um kräftigen Beistand in der letzten Stunde" vgl. Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 440) und Weise Michael Franck (vgl. den Art.) angehörend und in dessen „Geistlichem Harpffen-Spiel". Coburg 1657 zuerst erscheinend.[1] Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 282. Koch, a. a. O. IV. S. 115. Die nächstältesten Quellen der Melodie sind: Praxis piet. mel. Ausg. von 1703. Nr. 1031. Anh. S. 1108; Freylinghausen, Geistr. G.-B. II. 1714. S. 960. Nr. 660 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1390. S. 945. Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 379); Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 673. S. 358—359. Sie heißt:



Eine zweite Melodie erschien später in Süddeutschland und wurde bis jetzt zuerst in Dretzel's Ch.-B. Nürnb. 1731. S. 632 (vgl. Zahn, Euterpe, 1879. S. 88), dann in Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 435 gefunden, sie heißt bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 912. S. 724:



---

[1] Doch scheint die Autorschaft Francks bezüglich der Melodie nicht absolut sicher zu sein. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 502. S. 344 giebt die Praxis piet. mel. von 1703 als Quelle (ohne daß er Michael Francks Erwähnung thut) und bemerkt dazu, daß sie Layriz (Kern II. Nr. 244. S. 86 und Quellennachweis S. VI) aus einer älteren Quelle geschöpft zu haben scheine.



Die erste dieser Weisen hat Seb. Bach in G. Chr. Schemelli's G.-B. 1736. S. 591. Nr. 869 aufgenommen und sie mit einem bezifferten Baß versehen. Vgl. Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 79. S. 51.

Keiser, Reinhard, der berühmte Opernkomponist zu Hamburg, ist auch unter den Kirchenmusikern aufzuführen, weil er mehrere Passionsmusiken geschrieben und durch dieselben auf die Entwicklung der evangelisch-kirchlichen Musik einen bedeutenden Einfluß geübt hat. Er war um 1673 auf einem Dorfe zwischen Leipzig und Weißenfels als der Sohn eines Mannes geboren, der zwar ein „guter Kirchenkomponist" genannt wird,[1]) aber ein unstet umherziehendes Musikantenleben führte. Unter diesen Umständen dürfte es mit der Erziehung und dem Unterricht, auch in der Musik, die der Sohn vom Vater erhielt, etwas zweifelhaft bestellt gewesen sein. Später besuchte der junge K. die Thomasschule und kurze Zeit auch noch die Universität zu Leipzig unter Joh. Schelle's Kantorat. Doch wird nicht gesagt, wer sein Lehrer in der Musik gewesen sei; es wird daher anzunehmen sein, daß seine natürlichen Anlagen, sowie das Studium der italienischen Oper für seine musikalische Bildung am wirksamsten gewesen sein mögen. Schon 1692 und 1693 trat er als Opernkomponist zu Wolfenbüttel auf, und Ende 1694 ging er, angelockt von der dortigen stehenden Oper nach Hamburg, wo er nun bald eine glänzende Wirksamkeit entfaltete. Auf diese Wirksamkeit K.s als Opernkomponist und Leiter der Hamburger Oper näher einzugehen, liegt jedoch außerhalb unsrer Aufgabe,[2]) und nur das mag noch angeführt sein, daß er nach Lindners Meinung „der unbedingt talentvollste Opernkomponist der damaligen Zeit und in dieser Hinsicht der Mozart der ersten Epoche der deutschen Oper war." Gelegentlich schrieb er aber auch Kirchenmusik und gewann durch dieselbe einen Einfluß, der selbst bei Komponisten wie Graun und Homilius sich geltend machte, und bei den Komponisten niedrigeren Ranges während der nachbachischen Zeit des Rationalismus noch lange vorhielt. Er nahm in seine Kirchen- und namentlich in seine Passionsmusik die Formen und den Geist der Opernmusik ohne weiteres herüber. Solcher Herübernahme aber mochte sich in der Passionsmusik weder die biblische Erzählung des Evangelisten, noch auch der Choral bequemen, daher wurden beide Stücke und mit ihnen alles Kirchlich-Gottesdienstliche ausgeworfen, und dafür sogenannte „Soliloquien", d. i. Einzel-

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte. S. 126 und Gerber, Altes Lex. I. S. 708.

[2]) Er verzeichnete 1725 selbst seine 107. Oper; aufgezählt findet man diese Werke K.s bei Mattheson, Musik. Patriot. 1726. 22. 23. u. 24. Betrachtung; Critica musica I. S. 208 u. 288. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 337—338; Gerber, Neues Lex. III. S. 28—30. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855 I. S. 168—200.

gesänge in der Opernform der Arien, Duette u. dgl. unter Überschriften wie „Klage der Maria," „Thränen des Petrus," „Liebesgesang der Tochter Zion" eingesetzt. Was aber „in der Oper nicht bloß als Schönheit bezaubern, sondern auch als Charakteristik Bewunderung erregen konnte, das klang hier wie Erniedrigung und Entweihung."[1]) Als sich dann gegen solche Verweltlichung der Kirchenmusik ein gewaltiger Sturm erhob, suchte K. zu vermitteln und führte in der Passionsmusik nach Brockes' Text den Evangelisten wieder ein, aber nicht mit den Worten des Evangeliums, sondern mit den freigedichteten, schwülstigen Brockes'schen. Auch die vom Dichter eingefügten Choräle behielt er hier bei, behandelte sie jedoch nur als ein durch den äußerlichen Gegensatz wirkendes Effektmittel, ohne deren kirchliche Bedeutung auch nur zu ahnen. So steht K. an der Spitze jener „revolutionären Bewegung, die im beginnenden 18. Jahrhundert alle wahre Kirchenmusik zu vernichten drohte."[2]) Bezeichnenderweise wurde er gegen Ende seines Lebens, nachdem er alle Genüsse eines sybaritischen Opernlebens, wie sie in Hamburg damals sich boten, bis auf die Neige ausgekostet hatte, noch wirklicher Kirchenmusiker und als Matthesons Nachfolger an Weihnachten 1728 Canonicus minor und Cantor cathedralis am Dom. Was er jedoch in dieser Stellung für die Kirchenmusik noch geleistet hat, geht deutlich genug aus der Nachricht hervor, daß „noch bei seinen Lebzeiten die Musik am Dom Ostern 1737 ganz eingestellt" wurde.[3]) Halb verschollen starb K. am 12. September 1739 zu Kopenhagen, wo er schon früher sich aufgehalten und 1722 zum königl. dänischen Hofkapellmeister ernannt worden war. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

1. Der blutige und sterbende Jesus. Passion mit Text von Chr. Fr. Hunold, in der Karwoche 1704 aufgeführt.[4]) — 2. Thränen unter dem Kreuz Jesu. Passion nach einem Text von Joh. Ulr. König, in der Karwoche 1711 aufgeführt. — 3. Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Passion nach dem Text von Barth. Heinr. Brockes, in der Karwoche 1712 u. 1713 aufgeführt.[5]) — 4. Der zum Tod verurteilte und gekreuzigte Jesus. Passion mit Text von Joh. Ulr. König, Karwoche 1714.[6]) — 5. Passion nach dem Evang. des Markus, 1715 komponiert.[7]) — 6. Die durch Großmuth und Glauben triumphierende Unschuld oder der siegende David. Oratorium.[8])

[1]) Vgl. Chrysander, G. Fr. Händel. I. S. 80. 81.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 321. 327—328.

[3]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte. 1740. S. 129 und 212.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. III. S. 61 ff.

[5]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 128—149. Spitta, Bach II. S. 326—327. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 338. Bitter, Zur Gesch. des Orat. 1872. S. 108 ff.

[6]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 63 f. Chrysander, G. Fr. Händel. I. S. 430. Walther, a. a. O.

[7]) Vgl. Chrysander, a. a. O. I. S. 436—437. Seb. Bach besaß dieses Werk und führte es zu Weimar und Leipzig (1735) mehrmals auf. Vgl. Spitta, Bach II. S. 811. Bitter, Zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 133 ff.

[8]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 149 ff. Chrysander, a. a. O. I. S. 435. Bitter,

Kelle, auch Krippe, Löffel, Mundstück, Pfanne, Rahmen, Rinne, Schnabel genannt, ein zur Struktur der Zungenstimmen der Orgel gehöriger Teil, der im Art. „Zunge, Zungenstimmen" im Zusammenhang beschrieben werden soll.

Kellner, Johann Peter, ein von seinen Zeitgenossen sehr geschätzter Organist und Komponist, war am 24. September 1705 zu Gräfenroda im Thüringischen geboren und wurde von 1719 an ein Schüler des Organisten Schmidt in Zella, der ihn namentlich in die Werke Seb. Bachs einführte. Nachdem er 1721 noch bei dem berühmten Organisten Quehl in Suhla die Komposition studiert hatte, wurde er 1725 Organist zu Frankenhayn und zwei Jahre nachher, 1727, Kantor und Organist in seinem Geburtsort Gräfenroda. Er schrieb viele Orgel- und Klavierwerke, auch eine Anzahl Kirchenkantaten und mehrere Passionsmusiken, doch ist aus seinem späteren Leben nach 1754 [1]) nichts mehr bekannt und auch die Zeit seines Todes ist nicht überliefert worden. Kellner schätzte sich glücklich, daß er die großen Meister Händel und Bach gehört habe; er war namentlich ein begeisterter Verehrer des letzteren, dessen Werke er sich fleißig abschrieb; [2]) seine Zeitgenossen rühmen ihn als „einen sehr fertigen Spieler und großen Fugisten auf der Orgel," ein Urteil der Gegenwart über seine Werke dagegen lautet: „Das wertvollste unter seinen Arbeiten ist ein Vorspiel in Es-dur zu „Nun danket alle Gott," das übrige ist mehr oder minder flach und schlägt aus der feineren thüringischen Art ins Triviale." [3]) Als im Druck erschienen wird nur angeführt:

Certamen Musicum in Präludien, Fugen &c. 6 Hefte. Arnstadt, 1748. 1749. — Der Choral: Herzlich thut mich verlangen, für 2 Klav. und Ped. — Manipulus Musices. 2 Tle. 1753.

Sein Sohn und Schüler war:

Kellner, Johann Christoph, geboren am 15. August 1736 zu Gräfenroda. Nachdem er der Lehre des Vaters entwachsen war, setzte er die Kompositionsstudien bei Georg Benda in Gotha fort, und ging dann auf Reisen, die ihn namentlich nach Holland führten, wo er im Haag und in Amsterdam längere Zeit lebte. Nachmals wurde er Organist an der Hofkapelle und der lutherischen Kirche zu Kassel,

---

a. a. O. S. 148 ff. — Aus diesen verschiedenen Werken K.s sind eine Anzahl Stücke gedruckt: bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Notenbeisp. S. 16—31, und bei Bitter, a. a. O. Notenbeisp. S. 1—14. Eine Motette „Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis" findet sich in der Motettensammlung von Joh. Ad. Hiller, II. S. 3; einige Stücke auch bei Reißmann, Gesch. der Musik. III. S. 21 u. 69.

[1]) In diesem Jahr veröffentlichte er eine Selbstbiographie bei Marpurg, Histor.-krit. Beyträge I. 1754. S. 439—455.

[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 825. II. S. 463. 729. Ausg. der Bach-Ges. XV. S. XXV.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 715. 716, daselbst auch die Anekdote von einer b a c h-Fuge; Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 714; Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 170.

wo er 1803 gestorben ist. Gerber nennt ihn „einen fleißigen Mann und braven Organisten, der in einer gelehrten Manier spielte;" bis 1786 wurden 15 Werke von ihm gedruckt, darunter:

Choralvorspiele, Präludien und Fugen für Orgel; dann erschienen noch: XXX neue Orgelstücke. 17. Werk 1. Teil. Speyer, Boßler. 1789. — Neue Orgelstücke. 17. Werk. 2. Teil. Darmstadt 1793. — Viele Kirchenkantaten und mehrere Passionsoratorien (darunter „Empfindungen bey dem Tode des Erlösers." 1792) sind Mskr. geblieben.

Keraulophon, eine neuere Labialstimme der Orgel, die mit 8 Fußton gebaut und im Manual verwendet wird. Sie wurde nach Hawkins und Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 138 in der Orgelbauwerkstätte von Gray & Davison in London 1843 erfunden und in der Orgel von St. Paul, Knigthsbridge, daselbst erstmals verwendet. Sie hat cylindrische, oder nach der Mündung leicht konisch verengerte, hie und da auch mit besondern Metallaufsätzen (behufs Verschärfung des Tones — Cavaillé-Coll in Paris) versehene Pfeifenkörper von Metall mit Zinnlabien und von Principalmensur. Ihren eigentümlichen Toncharakter: Flötenton mit leichtem gambenartigem Strich, erhält die Stimme hauptsächlich durch ein kleines, rundes Loch, das nahe an der Mündung oder in der Deckung ihrer Pfeifenkörper angebracht wird. Von deutschen Orgelbauern haben dieses Register bis jetzt nur Schulze Söhne in Paulinzelle und Schlag und Söhne in Schweidnitz (z. B. im H.-W. der neuen Orgel der Gnadenkirche zu Sagan. 1875) einigemal verwendet.

Kern nennt man an den Labialpfeifen der Orgel eine Zinn- oder Holzplatte, mit welcher die obere Öffnung des Pfeifenfußes winddicht und so gedeckt ist, daß durch dieselbe einer- und das Unterlabium andrerseits die schmale Kernspalte (vgl. den Art.) oder Stimmritze der Pfeife gebildet wird. In den Zinn- und Metallpfeifen ist der Kern eine Platte aus dem Material der Pfeife und von kreisrunder, der Fußöffnung, auf die er aufgelötet wird, entsprechender Form. An seiner Kreisfläche ist aber das zur Bildung der Stimmritze nötige Segment ausgeschnitten und der dadurch entstehende geradlinige Kernrand der Spalte wird, wie die Orgelbauer sagen, „gestochen," d. h. mit einigen kleineren Einschnitten oder Kerben versehen, weil die Erfahrung gezeigt hat, daß nur durch dies Hülfsmittel ein schöner Ton zu erzielen ist. Die älteren Orgelbauer intonierten bis in unser Jahrhundert herein auf „glatten Kern" und erhielten einen kratzigen, durch materielle Beimischungen entstellten Ton. Nur Meister wie Silbermann und Casparini verstanden es den rauhen Ton bei glattem Kern dadurch zu vermeiden, daß sie sehr abgemessenen Wind gaben.[1]) Bezüglich der Stärke der Platte des Kerns an Metallpfeifen bemerkt schon der alte Adlung (Mus. mech. org. I. S. 60): „der Kern wird etwas stark ge-

[1]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 51, wo auch von einem Orgelbauer Sch. erzählt wird, daß er noch 1856 auf glatten Kern intonierte.

macht, daß ihn die Gewalt des Windes nicht in die Höhe biege." Bei Holzpfeifen ist der Kern ein viereckiges Stück hartes Hirnholz, das nach dem die Spalte bildenden Rand zu von unten her abgeschärft wird. Kern und Unterlabium bilden, wie schon bemerkt, die

Kernspalte, auch Lichtspalte und Stimmritze der Pfeife genannt,[1]) durch welche der Wind als bandförmige Luftzunge so nach oben ausströmt, daß er die im Körper der Pfeife ruhende Luftsäule in tonerzeugende Schwingungen versetzt. Die Kernspalte hat eine für jede Pfeife feststehende Länge und Weite, von deren Richtigkeit die gute Intonation einer Stimme zum Teil abhängt. Bei Holzpfeifen ist es wegen des von Witterungseinflüssen bewirkten Quellens und Schwindens des Holzes mit Schwierigkeiten verbunden, die Weite der Kernspalte für alle Fälle zu sichern. Allgemein wird deshalb vor allem verlangt, daß der Kern aus Hirnholz hergestellt werde, damit er jederzeit in der Richtung der Pfeifenwände sich bewege. Außerdem wenden aber einzelne Orgelbauer auch noch andre Auskunftsmittel an: so baut der Orgelbauer Fabian zu Bromberg schon seit 25 Jahren Holzpfeifen mit verstellbarem Kern, und der Orgelbauer Stahlhuth in Burtscheid unterlegt die Vorschläge mit Metallplättchen.[2]) — Die Größe der Kernspalte (ihre Länge und Breite, oder ihr Flächeninhalt) wird durch die Größe und Form des Querschnitts, sowie durch die Höhe des Aufschnitts der betreffenden Pfeife bestimmt. In der Praxis ist diese Bestimmung bei der Mannigfaltigkeit der Intonationsweise meist von der Entscheidung des Gehörs des intonierenden Orgelbauers abhängig.[3])

Keßler, Friedrich, Prediger zu Werdohl bei Iserlohn und Superintendent der Diöcese Lüdenscheid, als welcher er am 27. August 1838 zu Lüdenscheid a. Rh. gestorben ist. In Gemeinschaft mit Bernh. Christ. Ludw. Natorp und Chr. Heinr. Rinck hat er auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik eine fleißige und für Rheinland und Westfalen fruchtbare Thätigkeit entwickelt, von der außer seiner Mitarbeit am Natorp-Rinck'schen Choralbuch die nachstehenden, im Geiste eines gemäßigten, die geschichtliche Entwicklung wieder einigermaßen berücksichtigenden Rationalismus von ihm verfaßten Schriften Zeugnis geben:

Der musikalische Kirchendienst. Ein Wort für alle, denen die Beförderung des Kultus am Herzen liegt. Iserlohn, Bädeker. 1832. 8°. — Kurze und faßliche Andeutung einiger Mängel des Kirchengesangs. Das. 1832. 8°. — Das Gesangbuch von seiner musikalischen Seite betrachtet. Elberfeld, 1834. 8°.

---

[1]) Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 44 nennt sie „Mündung oder auch Luftmündung, weil der von den Bälgen ausströmende Wind hier seinen endlichen Ausgang findet."

[2]) Vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. S. 58. 59.

[3]) Kützing, Handbuch der Orgelbaukunst. 1843. S. 30—33 giebt eine Tabelle von 97 verschiedenen Kernspaltenflächen, aus denen die Breite der Kernspalte, oder der Abstand des Unterlabiums (Vorschlags) vom Kern gefunden wird, indem man diese Flächen durch die Labienbreite dividiert.

Keuchenthal, Johannes, Pfarrer zu Sankt Andreasberg, der freien Bergstadt im Harz, gab im Jahr 1573 das jetzt nach ihm genannte „Keuchenthal'sche Gesangbuch" heraus, in welchem er „aus den besten Gesangbüchern vnd Agenden, so fur die Evangelischen Kirchen in Deudscher sprach gestellet vnd verordnet sind, zusamen bracht" hat: 1. die liturgischen Gesänge „Latinisch vnd Deudsch" für die Sonn- und Festtage „nach Ordnung der zeit durchs gantze Jhar, zum Ampt;" und weil die evangelische Kirche frühe schon angefangen hatte, statt mancher dieser liturgischen Gesangstücke der Messe (des „Amptes") „ein geistlich Lied oder einen deutschen Psalm" (Luther, Ordnung des Gottesdienstes. 1526) zu singen, 2. auch 200 Gemeindelieder mit 165 Melodien (Chorälen im evangelischen Sinn). Das Buch des fleißigen Mannes ist das „reichhaltigste und vollständigste" Kirchengesangbuch des ersten Jahrhunderts der Reformation und bietet ein treues Bild des evangelischen Kirchengesangs dieser Zeit; sein vollständiger Titel lautet:

Kirchen-Gesenge Latinisch vnd Deudsch, sampt allen Euangelien, Episteln, vnd Collekten, auff die Sontage vnd Feste nach Ordnung der zeit, durchs gantze Jhar, zum Ampt, so man das Hochwirdige Sacrament des Abendmals vnsers HERRN JHESU CHRISTI handelt, oder sonst Gotteswort prediget, In den Euangelischen Kirchen breuchlich. Aus den besten Gesangbüchern vnd Agenden, so fur die Euangelischen Kirchen in Deudscher sprach gestellet vnd verordnet sind, zusamen gebracht. Vnd itzund erstlich auff diese Form im Druck ausgegangen. . . Witteberg. M. D. LXXIII. Am Ende: „Psalm 25. Schlecht vnd Recht behüte mich. Gedruckt zu Witteberg, durch Lorentz Schwenck, In verlegung Samuel Seelfischs. Gr. Folio. — Es enthält: 1 Bl. Vorbericht von D. Christ. Pezelius, unterzeichnet: Wittenberg, 1573; 1 Bl. Widmung unterzeichnet: „25. März 1573. Johannes Keuchenthal;" 591 paginirte Blätter; 9 Bl. Index sämtlicher deutschen und lateinischen Gesänge.[1])

Kindermann, Johann Erasmus, ein bedeutender Organist der Nürnberger Schule, der in der Geschichte des Orgelchorals mit seinem Landsmann, dem etwas später lebenden Johann Pachelbel das Mittelglied bildet zwischen dem Begründer dieser evangelisch-kirchlichen Kunstform, Samuel Scheidt, und dem Vollender derselben, Seb. Bach. Er war am 29. März 1616 zu Nürnberg geboren und mußte in einer Stadt, wo gerade Männer wie die beiden Stade, Val. Dretzel, Kaspar Neumayer u. a. als Organisten und unmittelbare Nachfolger der Brüder Haßler lebten und wirkten, die trefflichste Bildungsgelegenheit finden. Als Nachfolger Kaspar Neumayers wurde er Organist an der Ägidienkirche und schon 1641 wird der nachmals selbst als ausgezeichneter Lehrer seiner Kunst wirkende Heinrich Schwemmer als sein Schüler genannt, dem später der noch bedeutendere Georg Kaspar Wecker als solcher folgte. Nachdem er mehrere Orgel- und kirchliche Gesangswerke veröffentlicht hatte, starb K. am 14. April 1655 im 40. Lebensjahr. — Als Orgelkomponisten

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 310 ff. v. Tucher, Schatz II. S. 322—323; Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 81; Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 1855. S. 145. 146.

charakterisiert ihn Ritter[1]) in folgender Weise: „Die Aufgaben, welche er sich stellt, bleiben allerdings in den engeren Grenzen, die Zeit und Umstände dem praktischen Organisten setzen; allein das oft Überraschende und Eigentümliche des Unternehmens, die schlechthin anspruchslose und meisterhafte Lösung, stellen den Künstler auf die oberste Kunststufe seiner Zeit, wiewohl er, gleich Scheidt, in harmonischer Beziehung nicht in der Vorderreihe der Modernen steht. Verständnis und technische Beherrschung des Instruments, kunstgemäße Verwendung des Pedals, kontrapunktische Musterarbeit, sprechender Ausdruck in den Motiven u. s. w. sind ihm überall nachzurühmen. Die von ihm benützten Formen sind im allgemeinen nur klein, aber meistens neu erfunden. Harmonische Härten oder Sentimentalitäten, nichtssagende Phrasen oder überschwengliche Tiraden liegen ihm gleich fern." Wenn nun auch der Schwerpunkt der künstlerischen Thätigkeit K.s in seinen Orgelwerken ruht, so darf doch auch nicht vergessen werden, daß er daneben der Meister einer Schule geistlicher Sänger in Nürnberg war, die die Lieder des Nürnberger G.-B.s von 1677 und 1690, Wolfg. Christ. Deßlers, Christ. Arnschwangers u. a. mit Melodien schmückten, denen man freilich anmerkt, daß sie „in der Atmosphäre des pegnesischen Blumenordens" entstanden sind. Doch beruht „eine bessere gemeinsame Eigenschaft dieser Melodien in der guten Schule, aus welcher ihre Sänger hervorgegangen sind: sie hat wenigstens das Dilettantenmäßige fern gehalten, wenn sie auch diesen Tongebilden einen höheren Geist nicht einzuhauchen vermochte. Der Meister dieser Schule aber ist Erasmus Kindermann."[2]) — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

1. Dialogus: Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag, auf die Paßions-Zeit und sonsten täglich zu musicieren bequemlich, mit 1, 2, 3, 4 und 6 Stimmen, nebst dem Gen.-B. Nürnberg, 1642. 4°. — 2. Musica catechetica, oder Musikalischer Catechismus auf die 6 Hauptstücke desselben gerichtet, wobey noch zween Gesänge vor und nach dem Essen, sammt einem Morgen- und Abendsegen, von 5 Stimmen und einem Generalbaß. Nürnberg, 1643. 4°. — 3. Harmonica organica per tabulaturam germanicam composita. Nürnberg, 1645. Fol. 2. Ausg. 1665. Dies sein Hauptwerk enthält: 12 kurze „Präambule" in den 12 Kirchentönen, 2 ebensolche in D- und A-dur; dann Nr. 15—20 fließend gearbeitete Fugensätze zum Teil über Choräle, 21 und 22 zwei „Intonationen" zum „Pro pace" und Magnifikat des 4. Tones, 23 und 24 zwei Choralfugen, und 25 Magnificat octavi toni.[3]) — 4. Weihnachtsgesang mit 4 Stimmen. Nürnb. bey Dümmler. 1647. 4°. — 5. 20 Melodien in Dilherr's Göttliche Liebesflamme (S. 568—611; zu 20 Liedern, welche G. Ph. Harsdörfer dem Werke beigefügt hat). Nürnb., Endter. 1650. — 6. Herrn J. M. Dilherrus rc. Evangelische Schlußreimen

[1]) Vgl. dessen Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 147. 148. Auch Gerber, Altes Lex. I. S. 721 (Neues Lex. III. S. 44) weiß von ihm, daß er „ein sehr berühmter Komponist und Organist seiner Zeit" war.

[2]) Vgl. Ritter, a. a. O. I. S. 142. Koch, Gesch. des K. L. IV. S. 123. 124.

[3]) Von diesen Stücken giebt Ritter, a. a. O. II. Nr 76. 77. 78. S. 118. 119 die Nrn. 1, 5 u. 25 als Beispiele.

der Predigen, so er im Jahr Christi 1649 gehalten (I. Teil; II. Teil ebenso 1650; III. Teil 1651); mit dreyen singenden Stimmen, zweyen Diskanten, einem Baß, mit numeris und signis gezeichnet, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorbe accommodirt und componirt ꝛc. (I. Teil 54, II. Teil 58, III. Teil 58 Gesänge enthaltend). Nürnberg, 1652. Wolfg. Endter.[1]) — 7. IV Bücher Toccaten, Canzonen (d. h. Fugen), Sonaten ꝛc. für die Orgel. Nürnberg, 1653. kl. Fol.

Kindscher, Louis, war am 16. Oktober 1800 zu Dessau geboren; er erhielt von seinem Vater, der Lehrer und Organist daselbst war,[2]) den ersten Unterricht in der Musik, und besuchte daneben das Gymnasium. Im Jahr 1820 ging er nach Leipzig, um bei dem Thomaskantor Schicht weitere Studien in der Musik zu machen und zugleich die auf dem Gymnasium erlangte wissenschaftliche Bildung zu vervollständigen. Seine amtliche Wirksamkeit begann er 1824 als Gesanglehrer an der Hauptschule und Musiklehrer am Lehrerseminar zu Dessau, wo er zugleich als Gehülfe in die herzogliche Kapelle eintrat, der er bis 1847 angehörte. Als dann 1854 das Seminar von Dessau mit dem zu Köthen vereinigt und das Landesseminar für Anhalt nach letzterem Orte verlegt wurde, siedelte er mit demselben dahin über und wartete mit großer Treue und unermüdlichem Fleiße seines Amtes, bis er 1871 nach 47-jähriger Wirksamkeit in den Ruhestand trat. 1873 zog er sich nach Wörlitz in die Familie seines Sohnes, der hier Pfarrer war, zurück und hier starb er am 7. Februar 1875. — K. war viele Jahre hindurch Mitarbeiter mehrerer Musikzeitungen und namentlich in der „Euterpe" hat er sich mehrfach auch mit kirchenmusikalischen Gegenständen beschäftigt;[3]) von seinen Kompositionen (Lieder, Motetten, Orgelstücke, eine gute Violinschule) sind hier als im Druck erschienen zu erwähnen:

1. 4 Motetten für gem. Chor. Leipzig, Kistner. — 2. 30 kurze und leichte Orgelpräludien. Das. — 3. (Geistliche) Lieder fürs Haus, für 1 St. mit Pf. Berlin, Barth.

Kirchengesangverein, Deutsch-evangelischer. Die ausübende musikalische Kunst der Neuzeit pflegt mit ausgesprochener Vorliebe die großen Formen der begleiteten Chormusik, und die wachsende allgemeine musikalische Bildung hat auch die

[1]) Von seinen Gesängen hat v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeisp. Nr. 167. 168. 169 drei Nrn. mitgeteilt, die letzte aus Georg Neumarks Lustwald. 1657. Pasqué, Georg Neumark, Allg. musik. Ztg. 1864. S. 427 hat K. vergessen. Nach Koch, a. a. O. hat ihn auch Rist einmal als seinen Sänger genannt.

[2]) Dieser, Johann Ludwig Gottfried Kindscher, war am 14. Oktober 1764 zu Dessau geboren, ein Schüler des alten Wilhelm Rust, und starb als Schloß- und Stadtorganist daselbst, 20. Okt 1840. Von ihm erschienen Anleitungen zur Modulation (in Ausg. v. 1812 u. 1814) und zum Selbstunterricht im Klavier- und Orgelspiel (in Ausg. von 1817 u. 1830).

[3]) Vgl. z. B. sein Votum in der Frage über die Wiedereinführung des rhythmischen Chorals, gegen Kraußold, in der Allg. musik. Ztg. 1848. S. 330 (Kraußolds Entgegnung daselbst S. 744) und S. 785; sowie Euterpe 1862. S. 54—58 u. Niederrhein. Musikztg. 1861. Nr. 12, S. 90 f.

Bildung der großen Chorvereine, die zur Ausführung namentlich der Oratorienmusik nötig sind, nicht nur in allen größeren, sondern auch in vielen kleineren Städten ermöglicht. Diese Vereine haben, angezogen von der hohen musikalischen Schönheit der durch die historische Forschung der letzten fünfzig Jahre wieder ans Licht gezogenen Schätze alter Kirchenmusik, auch die Wiederbelebung dieser Werke mit zu ihrer Aufgabe gemacht. Allerdings bringen sie dieselben in Aufführungen zu Gehör, die, wenn sie auch in Ermanglung eines andern geeigneten Lokals häufig genug in der Kirche stattfinden, doch ausschließlich den Konzertcharakter tragen. Gleichwohl hat eben die durch sie vermittelte Bekanntschaft mit diesen Werken frühe schon das Verlangen rege gemacht, dieselben auch an der Stelle wieder zu hören, an welche sie ihrer ursprünglichen Bestimmung nach gehören, — im öffentlichen Gottesdienst. Mehrere ältere deutsche Kirchenchöre, wie der Domchor zu Berlin, der Chor der Hofkirche zu Schwerin, der Salzunger Kirchenchor u. a., verdanken diesem Verlangen ihre Entstehung und haben dasselbe auch in vollem Maße und in ausgezeichneter Weise zu befriedigen gewußt. Aber sie basieren auf Grundlagen, wie sie sonst in der evangelischen Kirche nirgends gegeben sind. Auf allgemeinerer Grundlage dagegen errichtete 1843, also etwa um dieselbe Zeit, da der Berliner Domchor entstand, der treffliche Hymnologe Dr. Joh. Peter Lange in Zürich einen Kirchengesangverein, der, wie er als aus der Gemeinde selbst hervorgegangen gedacht war, auch nichts anderes darstellen sollte, als „einen ausgebildeten Chor für den evangelischen Gemeindegottesdienst," in welchem er „einerseits den allgemeinen Choralgesang durch geförderte Teilnahme heben, andrerseits durch den Vortrag höherer Kirchengesänge diesen Gottesdienst bereichern" und schmücken sollte.[1]) Es ist zwar dieser Chor über die engeren Kreise seines Wirkens hinaus kaum bekannt geworden, gleichwohl kann er als der eigentliche Vorläufer des deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins gelten. Dieser verdankt seine Entstehung dem jetzigen Professor am Predigerseminar zu Friedberg, Dr. H. A. Köstlin (vgl. den Art.), der im Anfang der siebziger Jahre als Diakonus zu Sulz am Neckar in Württemberg einen kleinen Kirchenchor gegründet und ihn in der Folge mit zwei ähnlichen Chören zu Nagold

[1]) In seinem schönen Begleitwort zu den Statuten dieses Vereins sagt Lange weiter: „Der Verein betrachtet den Kirchengesang als eine Quelle des reinsten Genusses der christlichen Feier; er trägt insofern seinen Zweck in sich selbst, in seinem Thun und Wirken, und dies eben macht ihn zunächst zum Verein. Er betrachtet ihn aber auch ferner als eine kirchliche Lebensäußerung, welche namentlich in unsrer Zeit einer der Bildung der Zeit entsprechenden Ausbildung und Förderung bedarf, und insofern erscheint er als freie kirchliche Gesangschule. Er betrachtet ihn endlich als eine Segenspflanze unter den Akten des christlichen Kultus, welche bei völliger Entwicklung der Natur der Sache und dem Geiste der evangelischen Kirche gemäß in der Blüte des höheren Chorgesanges sich vollenden muß; in dieser Beziehung ist der Verein ein evangelischer Chor." Er unterscheidet dann diesen Chor namentlich noch vom klerikalen Chor: „dieser wird ein Vorrecht einzelner mit größeren Mitteln ausgestatteter Stadtgemeinen bleiben müssen, während der evangelische Chor durch alle Gemeinden der Kirche sich in größeren und kleineren Gestalten belebend verbreiten kann."

und Calw in Verbindung gebracht hatte. An Weihnachten 1877 sodann sandte diese engere Verbindung Statuten, die am 24. Oktober 1877 von ihr festgestellt worden waren, an die sich für die Sache interessierenden Kreise in ganz Württemberg aus, und lud zur Gründung eines Evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg ein. Diese Anregung fand Anklang, der Verein konstituierte sich und umfaßte im Herbst 1878 bereits 38 Einzelvereine mit c. 1000 Sängern. Im Großherzogtum Hessen veranlaßte sodann der seit 1874 zu Darmstadt bestehende Kirchengesangverein eine ähnliche Vereinigung (Weihnachten 1878), die 1879 16 Einzelvereine mit 707 Mitgliedern, 1881 bereits 25 Vereine zählte. Dann folgte Baden am 1. März 1880 mit einer Vereinigung von anfangs 14 Chören, die aber rasch wuchs und 1881 44 Einzelchöre mit 1600 Sängern, 1882 bereits 61 Vereine mit c. 3500 Mitgliedern umfaßte. Nur weniges später vereinigten sich unter dem 1. November 1880 die Kirchenchöre der bayrischen Pfalz (1882 34 Einzelvereine mit 1412 aktiven Mitgliedern) und die der Stadt Frankfurt a. M. Unterdessen hatte Köstlin weiter den Zusammenschluß dieser einzelnen Landesvereine zu einem Evangelischen Kirchengesangverein für Südwest-Deutschland angeregt, und nach den durch Geheimrat Hallwachs zu Darmstadt eingeleiteten Vorbereitungen (Delegierten-Versammlung zu Heidelberg, 19. Mai 1880, Statutenentwurf mit Gültigkeit bis 30. Juni 1881) trat am 21. September 1881 auch diese größere Vereinigung zu Bruchsal ins Leben. Da man der Bewegung auch im übrigen Deutschland — wo teils ältere ähnliche Vereinigungen, wie der „Schlesische Verein zur Hebung der Kirchenmusik" seit 1869, (dem sich ein ähnlicher Verein für Ost- und Westpreußen 1881 angeschlossen hatte), der „Verein für kirchliche Musik" zu Bielefeld unter Pastor G. Goebel, seit 1876, der „Kirchlich-christliche Sängerbund" unter Pastor Achilles zu Mühlheim an der Ruhr, bereits bestanden, teils infolge des süddeutschen Vorganges sich bildeten, wie in Schleswig-Holstein durch den Organisten H. Hauschildt zu Gettorf, in Mecklenburg durch den Pastor G. Postler zu Melkhof — mit Sympathie entgegenkam, so lag der Gedanke nahe, den Verein auf ganz Deutschland auszudehnen. Es wurde daher auf den 3. und 4. Oktober 1882 ein „Erster deutsch-evangelischer Kirchengesang-Vereinstag" nach Stuttgart einberufen und von demselben eine Kommission mit der Ausarbeitung von Statuten für einen Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland betraut. Diese Statuten wurden auf dem zweiten Vereinstag, der am 27. September 1883 zu Frankfurt a. M. zusammengetreten war, angenommen, und damit war die Vereinigung für ganz Deutschland begründet. Dieselbe umfaßte zur Zeit des dritten Vereinstages zu Halle a. S. im Herbst 1884 folgende Landesvereine: Württemberg, Hessen, Pfalz, Baden, Frankfurt, Provinz Brandenburg (39 Lokalvereine) Provinz Schlesien (40 Bezirke mit 755 Mitgliedern), Provinz Preußen (mit 123 Mitgl.), Provinz Sachsen nebst Anhalt und den thüringischen Landen, Mecklenburg; außerdem noch 28 Lokalvereine in solchen Landen, die noch keinen Landes- oder Provinzial-

verein besitzen, wie Staßfurt, Köthen, Homberg a. Rh., Westerstade, Ruhrort, Schwabach, Wiesbaden, Barmen u. s. w. — Die Statuten bezeichnen als „Zweck und Aufgabe des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland: die Förderung des evangelischen Kirchengesangs und der evangelischen Kirchenmusik durch die Pflege und Weiterentwicklung der zwischen den deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinen, Kirchenchören ꝛc., unter Wahrung ihrer vollen Selbständigkeit geschlossenen Verbindung." Näher präzisieren z. B. die Statuten der Hessischen Vereine die speciell musikalische Aufgabe dahin: „durch die Pflege des kirchlichen Chorgesangs den evangelischen Gemeindegesang zu heben und hierdurch zur Förderung des kirchlichen Lebens der evangelischen Gemeinden mitzuwirken," und nennen als „Hauptgegenstände der Pflege: die älteren Meisterwerke kirchlicher Musik, insbesondere den protestantischen Choral, die Motette und kirchliche Kantate, sowie überhaupt Werke streng kirchlichen Stils." Dem „Centralausschuß" des Gesamtvereins ist neben der geschäftlichen Leitung insbesondere noch zur Pflicht gemacht: „die Sache des evangelischen Kirchengesangs durch Wort und Schrift zu fördern, auf Verständigung der Vereine in kirchenmusikalischen Fragen hinzuwirken und: den Vereinen bei der Auswahl und billigen Beschaffung ihrer Musikalien behülflich zu sein" (vgl. § 6 der Statuten). Behufs Ausführung dieser letzteren Bestimmung hat der Centralausschuß 1885 die Herstellung eines Vereinskatalogs (in der Weise des älteren katholischen Cäcilienvereinskatalogs) beschlossen, d. h. eines sorgfältigen Verzeichnisses guter Kirchenmusikalien und kirchenmusikalischer Werke mit beigedruckten fachmännischen Urteilen und Hinweisung auf geeignete Verwendung der empfohlenen Werke. Der Ordner des Katalogs ist Seminarinspektor Zahn in Altdorf bei Nürnberg. — Der Verein für Südwestdeutschland hat für seine Zwecke herausgegeben:

> Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch. 1. Heft 1879 (vom württemb. Landesverein). 25 Nrn. 2. Heft 1880 (vom hess. Landesverein) 17 Nrn. und Anhang (Geistl. Volkslieder) 7 Nrn. 3. Heft. 1883 (vom Württ. Landesverein) neue Originalkompositionen enthaltend. Stuttgart, Kommissionsverlag von C. Ebner. Fol. — Als offizielle Organe des Vereins werden genannt: die beiden Zeitschriften „Siona" (Gütersloh, Bertelsmann) und „Halleluja" (Hildburghausen, Gadow & Sohn).[1])

Kirchenkantate, evangelische. Als um die in der Geschichte der Musik epochemachende Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts der monodische Musikstil in

---

[1]) Außer in diesen Zeitschriften finden sich Nachrichten über die Entstehung, Entwicklung und Thätigkeit des Vereins in: Zimmer, Die deutschen evangelischen Kirchengesangvereine der Gegenwart in ihrer Entwicklung und Wirksamkeit nach urkundlichen Quellen dargestellt. Quedlinburg, 1882. Fr. Vieweg. IV u. 75 S. 8°, dann in der Musikzeitschrift Euterpe, Jahrgang 1877—1884, wo besonders ein Artikel von Köstlin: „Über die nächsten Ziele und Aufgaben der Kirchengesangvereine" Jahrgang 1883. S. 138—139. 156—158. 171—172. Jahrg. 1884. S. 8—11. 26—30 zu beachten ist.

Italien aufkam, fand man die neue recitierende Gesangsweise, wie sie zunächst in den Opernversuchen jener Zeit zur Verwendung kam, so anziehend und dem Streben nach individualisierendem musikalischem Ausdruck so angemessen, daß man dieselbe bald auch in die Kammermusik herübernahm. Dadurch entstand neben der Oper eine weitere neue Kunstform: die weltliche Kantate, die in ihren Anfängen die einfache gesangsmäßige Recitation einer versifizierten Erzählung à voce sola und mit Begleitung eines einzelnen Instrumentes, der Theorbe oder Laute, oder auch nur der Gambe u. dgl. darstellte, sich aber an einzelnen in der Dichtung gegebenen Stellen auch mit den Keimen des lyrischen Gesangs der Arie schmückte. Wer diese neue Kunstform zuerst aufgebracht habe, ist unsicher;[1]) dagegen wird als sicher angenommen, daß der berühmte Giacomo Carissimi (1604—1674), der Erfinder der mehrsätzigen und mehrstimmigen Kammerkantate, und da er seine Werke dieser Art nur über geistliche Texte setzte, zugleich der der Kirchenkantate sei. Diese, die Kirchenkantate aber, ist in der Folge neben dem Orgelchoral die eigenste Form der kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik geworden, und hat der konzertierenden Verwendung der musikalischen Darstellungsmittel — des Solo- und Chorgesangs und der instrumentalen Begleitung — wegen auch den Namen eines geistlichen Konzertes erhalten. Unter diesem Namen ist sie im Geiste der evangelischen Kirche weitergebildet und von Sebastian Bach auf die Höhe ihrer Entwicklung geführt worden. Den Gang dieser Entwicklung der evangelischen Kirchenkantate kurz darzulegen, ist die Aufgabe des gegenwärtigen Artikels. — Mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts war die Periode des polyphonen, wesentlich vokalen und zugleich fast ausschließlich kirchlichen Musikstils abgeschlossen, und was nach v. Winterfelds gewichtigem Vorgang noch immer als die eigentliche Blütezeit auch der evangelischen Kirchenmusik betrachtet wird, ist in Wirklichkeit nichts anderes, als das Abwelken eines aus dem Stamme mittelalterlich-katholischer Kirchenmusik hervorgewachsenen Seitenzweiges mit dem ihn tragenden Stamme selbst. Die wirkliche evangelische Kirchenmusik aber gehört der neuen Musikperiode an, in der seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts die polyphone Musik in die harmonische sich umgestaltete, die moderne Tonalität sich herausbildete, auf deren Grundlage sodann die Instrumentalmusik (und zwar zuerst auf der Orgel) sich eigene instrumentale Formen schuf, und im Gesang das Streben nach individuell-leidenschaftlicherem, das gesungene Wort mehr als seither berücksichtigendem Tonausdruck mit Macht sich geltend machte. In dieser Zeit zeigen sich denn auch ganz folgerichtig die ersten Keime der evangelischen Kirchenkantate. Schon Michael Prätorius war bestrebt gewesen, in der Be-

[1]) Zwar nimmt die venetianische Künstlerin Barbara Strozzi in der Vorr. ihrer 1653 erschienenen „Cantate, arie e duetti“ die Erfindung der Kantate ausdrücklich für sich in Anspruch; allein Burney hat das Wort „Cantata“ schon in den „Musiche varie à voce sola“ des Benedetto Ferrari, die 1638 erschienen sind, gefunden. Vgl. A. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 137.

handlung des Chorals, wie er selbst sagt, „die Italos mit bestem Vermögen zu imitieren;“[1]) aber er gehörte seiner ganzen Richtung nach noch zu sehr der älteren Zeit an, als daß er schon vermocht hätte, in der begleiteten Kirchenmusik zu einer wesentlich neuen gesanglichen oder instrumentalen Form zu gelangen. Dies war Heinrich Schütz, dem größten deutschen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts vorbehalten. Er hat, der in Italien empfangenen Anregung folgend, in seinen „Geistlichen Konzerten“ und seinen „Symphoniae sacrae“ zuerst die neue Gesangsform des Arioso eingeführt, das dann einer der wesentlichen Bestandteile der älteren deutschen Kirchenkantate geworden ist. Aus dem italienischen Recitativ herausgebildet, ist das Arioso ein begleiteter Sologesang mit instrumentalen Zwischenspielen oder Ritornellen, eine Zwitterbildung, die zwischen dem eigentlichen (Secco-) Recitativ und der wirklichen Arie die Mitte hält.[2]) Mit dem Arioso suchte man zunächst den Choral zu verbinden; allein die Weise, in der dies z. B. von Andreas Hammerschmidt geschah,[3]) beweist nur, wie wenig jene durchaus subjektiv gerichtete Zeit fähig war, die objektiv-kirchliche Bedeutung des Chorals zu würdigen und ihn derselben entsprechend zu behandeln. Eben aus dieser subjektiven Zeitrichtung heraus aber erwuchs der evangelischen Kirchenkantate ein weiterer Bestandteil: die geistliche Arie im älteren deutschen Sinn. Es war dies ein musikalisches Gebilde, das in der Zeit von 1650 an von den Kirchenkomponisten fast ebenso massenhaft produziert wurde, wie von denen der späteren rationalistischen Zeit neue Choralmelodien, und eine Anzahl solcher „Arien“ ist ja auch in den Gemeindegesang übergegangen und zu Chorälen geworden, auch hat sich die Form bekanntlich bis in unsre Zeit herein erhalten und wird von Kantoren kleiner Städte und Dörfer noch heute gepflegt. Die geistliche Arie in diesem Sinne war ein Strophenlied, bald ein-, bald mehrstimmig gesetzt, von gewöhnlich ganz kleiner, kurzatmiger Form der Melodie, die am Anfang jeder Strophe und öfters auch noch zwischen den einzelnen Zeilen derselben mit Ritornellen der begleitenden Instrumente versehen war. Sie strebte vor allem danach, das persönlichste Empfinden des Komponisten und Dichters zum Ausdruck zu bringen, und da dies in jener Zeit gewöhnlich nicht ohne gewisse jugendlich anmutige Züge war, so trug sie diese ebenfalls an sich. Zu diesen beiden Stücken kam dann noch der mehrstimmige Chorgesang mit motettenartigen Chören über Bibelsprüche, oder mit Chorälen. Die Chöre über Bibelsprüche waren Abkömmlinge der älteren Motette,

---

[1]) Man vgl. z. B. seine Behandlung von Chorälen wie „In dulci jubilo“ und „Wie schön leucht uns der Morgenstern,“ beide abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 72. S. 107—116, und Nr. 162. S. 236—242.

[2]) „Ein in seiner Entwicklung (zur Arie) stecken gebliebenes Recitativ“ nennt es Spitta, Bach I. S. 228.

[3]) Vgl. bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeisp., etwa S. 90 das Baßarioso Hammerschmidts: „Mir hast du Arbeit gemacht mit deinen Sünden,“ und die Verbindung des Chorals „O hilf Christe, Gottes Sohn“ mit demselben; auch abgedruckt bei Weber, Kirchl. Chorgesf. IV. Nr. 17.

wie sie in der Meßliturgie an Stelle der drei in ihren Texten wechselnden Stücke der musikalischen Messe, des Introitus, Graduale und Offertorium, während der Zeit des polyphonen Vokalstils gesungen worden war, und wie sie auch in der evangelischen Kirche, in der sich die Kirchenmusik immer mehr um die die Heilsthatsache des jeweiligen kirchlichen Tages verkündenden Lektionen des Evangeliums und der Epistel gruppierte, als „Evangelien- und Epistelspruch" während des ganzen 17. Jahrhunderts noch fleißige Pflege fand. Aber die ältere, breitausgeführte Form der Motette war mit den andern polyphonen Vokalformen abgeblüht, und die Chorsätze dieser späteren Zeit schrumpften immer mehr zu homophonen Gestaltungen ein. Auch die Choräle zeigen eine durchaus unsichere formelle Behandlung, und dies namentlich dann, wenn sie als „erste, schüchterne Versuche einige der Orgelkunst entlehnte Formen zu verwenden" sich darstellen. Aus diesen Bestandteilen wurde die sogenannte ältere evangelische Kirchenkantate so zusammengesetzt, daß entweder eine geistliche Arie die Grundlage bildete und mit als Arioso gesungenen Bibelsprüchen, oder mit Chorälen für Solo- oder Chorgesang durchflochten wurde; oder aber so, daß ein Bibelspruch oder ein Choral den Hauptbestandteil ausmachte und die geistliche Arie an einzelnen Stellen eintrat. Beispielsweise setzen wir die kurze Beschreibung eines solchen Werkes von Dieterich Buxtehude (nach Spitta, Bach I. S. 291 bis 295) hierher:

Die Einleitung bildet eine „Sonata" der Instrumente — 2 Violinen, 2 Violen, Baß und Orgel —, aus einem kurzen langsamen Satz und einem Presto bestehend; dann folgt ein Bibelspruch (Kol. 3, 17: „Alles, was ihr thut, mit Worten oder mit Werken, das thut alles im Namen Jesu, und danket Gott und dem Vater durch ihn") als vierstimmiger, fast durchweg homophoner Chorsatz. Das dritte Stück ist eine vierstimmige geistliche Arie mit Ritornellen der zwei Violinen und des Basses zu den drei Liedstrophen:

„Dir, dir Höchster, dir alleine,
Alles, Allerhöchster, dir,
Sinne, Kräfte und Begier
Ich nur aufzuopfern meine.
Alles sei, nach aller Pflicht,
Nur zu deinem Preis gericht't.

Helft mir spielen, jauchzen, singen,
Hebt die Herzen himmelan,
Jubele, was jubeln kann,
Laßt all Instrumente klingen.
Alles sei, nach aller Pflicht,
Nur zu deinem Preis gericht't.

Vater, hilf um Jesu willen,
Laß dies Loben löblich sein
Und zum Himmel dringen ein,
Unser Wünschen zu erfüllen,
Daß dein Herz nach Vaterpflicht
Sei zu unsrem Heil gericht't."

Dann folgt als Baßarioso der Spruch Ps. 37, 4: „Habe deine Lust am Herrn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht," nur von der Orgel begleitet; darauf der Choral „Aus meines Herzens Grunde" mit den beiden letzten Strophen des Kirchenlieds: die sechste „Gott will ich lassen raten," als Sopransolo, die siebente „Darauf so sprechen wir Amen" vom Chor vierstimmig gesungen, und zum Schluß wird nach einem Vorspiel der Instrumente der erste Chor wiederholt.

Dies war im allgemeinen die Form, in welcher die Kirchenkantate unter verschiedenen Benennungen (wie „Geistliches Konzert", „Geistlicher Dialog", „Geistliche Andacht" u. dgl.) von Männern wie den beiden Ahle, Wolfg. Karl Briegel, Dietr. Buxtehude, Joh. Schelle, Kuhnau, den beiden Krieger u. v. a. durch die zweite Hälfte des 17., und bis in die ersten Decennien des 18. Jahrhunderts herein gepflegt wurde.[1]) Es war diese Form eine noch durchaus unfertige, nach festerer endgültiger Gestaltung erst ringende, und dies ebensowohl nach ihrer allgemein musikalischen, wie nach ihrer speciell kirchenmusikalischen Seite hin. — Auf anderen Gebieten musikalischer Kunst waren im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Reihe neuer Formen entstanden, und sie mußte die Kirchenkantate in ihren Kreis hereinziehen, sie mußte sie sich assimilieren, wollte sie anders selbst zur wirklichen, lebensfähigen Kunstform werden. In der italienischen Oper hatten sich die Sologesangsformen des Recitativs und der dreiteiligen Arie, in der Kammermusik die instrumentalen Formen des italienischen Konzerts und der französischen Ouverture, und in der deutschen Orgelkunst die des Orgelchorals herausgebildet: und alle diese Formen sollten nun in der neueren evangelischen Kirchenkantate, der Kantate Seb. Bachs zu einer neuen centralen Kunstform verwertet werden, welche den Bann der älteren, an wenigen traditionell abgeschlossenen Typen festhaltenden Kirchenmusik brach und den Anforderungen ganz und voll entsprach, die an eine evangelische Kirchenmusik vom künstlerischen, wie vom gottesdienstlichen Standpunkt aus gestellt werden müssen. — Im evangelischen Gottesdienst feiert die Gemeinde die Heilsthatsachen des Evangeliums zunächst als historische, die sie sich in den biblischen Lektionen ins Gedächtnis zurückruft. Aber sie bleibt dabei nicht stehen: die Geburt und der Tod, die Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn werden von ihr innerlich zugleich miterlebt, der Herr wird selbst in jedem Glied der Gemeinde geboren, jeder einzelne Christ stirbt und lebt mit dem Herrn. Solch fortgehendes Mitfeiern und Miterleben aber ruft Empfindungen in der Gemeinde wach, nicht nur allgemein und unbestimmt religiöser Art, wie solche etwa beim stereotyp sich wiederholenden Meßopfer des katholischen Kultus geweckt werden mögen, vielmehr Empfindungen, die sich der an jedem einzelnen Sonn- und Festtage des Kirchenjahres gefeierten und miterlebten besondern Heilsthatsache entsprechend individualisieren. Diese Empfindungen sollen nun in den verschiedenen liturgischen Momenten des Gottesdienstes, deren einer der musikalische ist, zur kirchlich angemessenen Aussprache kommen. Musikalisch geschieht dies zunächst durch die Gemeinde selbst in ihrem Choral, der sich in enger Verbindung mit dem deutschen Worte des Kirchenlieds durch sein energisch bestimmtes melodisches Wesen von Anfang an von der unbestimmten, über die Gemeinde hinklingenden Lyrik der katholischen Kirche

[1]) Vgl. ein Verzeichnis solcher Kantatenwerke bei Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 90—94. 137—140. 189—192; auch bei Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dichtung und Tonkunst. 1850. S. 103—166.

abhob, und im „Fest- und Sonntags-, oder Hauptlied" jedes einzelnen kirchlichen Tages bald typische Bedeutung erlangte.[1]) Idee und Brauch der kirchlichen Feier gleicherweise aber verlangen des weiteren noch, daß die religiöse Empfindung, insbesondere an den festlichen Tagen der Kirche, auch in dem höheren Chor einer kunstmäßigen Kirchenmusik sich äußere. Damit diese kunstmäßig sei, muß sie vor allem frei sein von jeder außerkünstlerischen Rücksicht -- und schon dieser Anforderung vermochte z. B. die Kirchenmusik Eccards nicht zu genügen, weil er nach seiner eigenen Erklärung sich durch die Rücksicht auf den Gemeindegesang gebunden erachtete —; sie muß ferner fähig sein, alle in einer gegebenen Zeit vorhandenen lebenskräftigen Kunstformen sich anzueignen, um sie zu ihrem Zwecke organisch umzubilden, — und auch dieser Forderung vermochten die Komponisten zahlloser Kantatenwerke, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben wurden, selbst die begabtesten unter ihnen, die Telemann, Stölzel, Keiser u. a., nicht gerecht zu werden. Denn da der Text einer solchen „Cantata nicht anders aussah, als ein Stück einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt," so glaubten sie ihrer Aufgabe dadurch zu genügen, daß sie auch die theatralischen Musikformen der Oper ohne weiteres in die Kirchenkantate herübernahmen. Allein solch stilmengerisches Vorgehen rief nicht nur einen erbitterten Streit gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik hervor, es war auch der Grund der wahrhaft trostlosen Erscheinung, daß die unglaubliche Menge der so gearteten Kantaten „ausnahmslos wie taube Blüten vom Baume der Kunst abgefallen" sind. Damit dann diese Musik zugleich evangelische Kirchenmusik werde, nicht in dem verschwommenen Sinne, der noch so häufig mit dem Begriff der Kirchenmusik verbunden wird, sondern in dem strengen einer wirklich gottesdienstlichen Musik, muß ihr Grundmotiv ein durchaus kirchliches Kunstelement sein, und sie muß auf diesem Fundament in einem Kreise musikalischer Formen auf- und ausgebaut werden, die gleichfalls auf dem Boden der Kirche erwachsen sind. Jenes Grundmotiv aber ist der evangelischen Kirchenmusik im Gemeindechoral für alle Zeiten ganz in derselben Weise gegeben, wie der katholischen im gregorianischen Gesang,[2]) und auch diese Formen-

[1]) Vgl. den Art. „Hauptlied", wo auch Selneccers (1587) Verzeichnis der Hauptlieder des ganzen Kirchenjahres mitgeteilt ist. Solche Verzeichnisse der „Psalmen und Kirchen-Gesänge, welche mit den Evangelischen und Epistolischen Texten durchs gantze Jahr übereinkommen," enthalten die G.-BB. des 17. Jahrh. in der Regel, und erst die pietistischen G.-BB. des 18. Jahrh. haben sie weggelassen. — Über die „Anschauung, welche die Choralmelodien als Symbole des kirchlichen Lebens erfaßt," vgl. man die mehrfach angeführte Abhandlung Spittas: „Die Wiederherstellung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage," in der Deutschen Rundschau 1882. VIII. S. 115.

[2]) Für die evangelische Kirchenmusik und ihr Verhältnis zum Choral gilt daher dasselbe, was Proske, Musica div. I. Vorr. S. XXVI. Anmerkung 12 von der katholischen Kirchenmusik und ihrem Verhältnis zum greg. Gesang gesagt hat: „der liturgische Gesang-Codex ist gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik; aus ihr müssen die Perikopen für echte Kirchen-

grundlagen sind in dem deutschen Orgelchoral vorhanden, einer Kunstform, die das ausschließliche Eigentum der evangelischen Kirche ist. — Diesen künstlerischen und kirchlichen Anforderungen an eine wirkliche evangelische Kirchenmusik hat einzig Seb. Bach, in dem das höchste künstlerische Vermögen mit einer eminent tiefen evangelisch-kirchlichen Gesinnung zusammenwirkte, vollkommen zu genügen vermocht, und es kommt daher als neuere Kirchenkantate ausschließlich nur seine Kantate in Betracht. — Für dieselbe galt es vor allem eine Textgrundlage zu finden, die namentlich den musikalischen Formen des Recitativs und der Arie entsprach, deren freie Gestaltung weder das deutsche Bibelwort, noch das deutsche Kirchenlied ohne Zwang zuließ. Man fand sie in der italienischen Dichtungsform des Madrigals (vgl. den Art.), der formell freiesten aller Dichtungsarten, und der bekannte Kirchenliederdichter und Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister war der erste, der diese Dichtungsform vom Jahr 1700 an für die Kirchenkantate anwandte. Seinem Vorgange folgten als die beiden besten Kantatendichter neben ihm: Salomo Franck und Johann Jakob Rambach, dann aber eine ganze Schar von Nachahmern, welche die Herstellung von Kantatentexten fabrikmäßig betrieben, und „nachdem die Form einmal gefunden war, vielfach nichts weiter thaten, als Worte zuhauf bringen, um sie in die üblichen Schemata einzuteilen.“[1]) Ein solches Kantatenschema, das

musik (d. h. für die katholische) genommen werden.“ Dagegen ist Friedr. Riegel im Irrtum, wenn er bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 15 den greg. Cantus firmus auch als Grundlage evang. Kirchenmusik erklärt; ebenso auch Lange, Hymnol. 1843. I. S. 71, wenn er meint: „Als Grundform alles (?) Kirchengesanges ist der gregorianische Choral zu betrachten.“

[1]) Von Neumeister erschienen: „Geistliche Kantaten statt einer Kirchen-Music.“ 1704; „Geistliches Singen und Spielen, Das ist: Ein Jahrgang von Texten ꝛc.“ Gotha, 1711; „Fünffache Kirchenandachten ꝛc.“ Herausgegeben von Tilgner. Leipz. 1716; „Fortgesetzte fünffache Kirchenandachten.“ Hamb. 1726 (3 vollständige Jahrgänge); „Dritter Teil der fünffachen Kirchenandachten.“ Hamb. 1752 (1 Jahrg.) Salomon Franck veröffentlichte seine Kantatentexte in den beiden Teilen seiner „Geist- und weltlichen Poesien.“ 1711 und 1716, im I. Tl. S. 94—210: „Evangelische Seelenlust über die Sonn- und Festtage durchs ganze Jahr;“ im II. S. 2—86: „Singende Evangelische Schwanen“ (ein Jahrg.), und diejenigen Joh. Jak. Rambachs stehen in seinen „Geistlichen Poesien“. 2 Teile. 1720 (2. Aufl. 1735; 3. Aufl. 1753). Vgl. Spitta, Bach I. S. 465 ff. S. 523 ff. und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 531—532. Von weiteren Kantatendichtern führen wir noch an: Christ. Friedr. Henrici (Picander, „Kantaten auf die Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr.“ Leipzig, 1728; „Ernst-, scherzhafte und satirische Gedichte.“ 5 Teile, 1727—1751, denen er seine Kantatentexte beigab; vgl. Spitta, Bach II. S. 172 ff.), und Mariane v. Ziegler („Versuch in gebundener Schreibart. 2 Teile. 1728. 1729, mit einem Kantatenjahrgang; vgl. Spitta, Über die Beziehungen Seb. Bachs zu Christ. Friedr. Hunold ꝛc. Sep.-Abdruck aus „Histor. u. Philolog. Aufsätze, Festgabe an Ernst Curtius ꝛc. 1884. S. 25—32), weil Seb. Bach deren Texte komponierte, und von süddeutschen: Magd. Sybilla Rieger („Dritte Sammlung der Gedichte. Stuttg. 1754, mit einem Jahrg. „Gottgeheiligter Music über die Sonn- und Feiertäglichen Evangelien, a. 1748 in der evangelischen Schloßkirche zu Stuttgart aufgeführt“; vgl. Palmer, Ev. Hymn. 1865. S. 343) und Mich. Lebegott Marggraff („Epistolisches Seelen-Confect ꝛc.,

die Mizler'sche „Societät der musikalischen Wissenschaften" zu Leipzig aufgestellt hat, lautet: „Das anständige Maß einer Kirchenkantate scheint dieses zu sein: a) ein Choral von einer bis zwei Strophen, oder an desselben Stelle ein biblischer Spruch, der nicht allzulang ist; b) ein Recitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen; c) eine Arie, Arioso, manchmal ein fugierender Choral; d) ein Recitativ; e) eine Arie; f) ein Choral oder Fuge zum Beschluß.[1]) Daß die so hergestellten Kantatentexte vielfach nichts anderes sind, als matte, inhaltsleere, in seltsamer und veralteter Ausdrucksweise sich ergehende Reimereien, hat man neuerdings oft ausgesprochen und darauf Bedenken gegen ihren kirchlichen Wert gegründet. Und allerdings, wenn man sie als Dichtungen an sich betrachtet, verdienen sie großenteils die Geringschätzung, mit der sie vom litterarhistorischen Standpunkt aus behandelt werden. Allein Spitta hat mit vollem Rechte darauf aufmerksam gemacht, daß eine solch abgetrennte Betrachtung eben nicht zulässig sei, daß diese Texte vielmehr die Musik als Ergänzung fordern, und als auf sie eingerichtet auch durch sie erst das gewünschte schöne Leben gewinnen; und mit Bezug auf die Bach'sche Kantate hat Mosewius das eben so wahre als schöne Wort ausgesprochen, daß denjenigen, denen sich einmal die Bedeutung ihrer aus der innersten Tiefe eines frommen gläubigen Gemütes entquollene Musik erschlossen habe, die Texte nicht mehr stören können.[2])

Oder Kantaten über die Episteln aller in dem Kirchenjahr 1720 vorfallenden Sonntage ꝛc." 3 Teile. Augsb. 1720; vom dortigen Musikdirektor Phil. David Kräuter komponiert).

[1]) Vgl. Mizler, Musik. Bibliothek. IV. S. 108, abgedruckt bei Bitter, Bach I. S. 198 bis 201, der Bachs Mitwirkung bei dieser Feststellung annimmt; dagegen Spitta, Bach II. S. 504—505. Auch Neumeister selbst giebt in der Vorrede seiner „Geistlichen Kantaten". 1704 eine genaue Anweisung zur Fertigung von Kantatentexten. Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 467 bis 468. Magd. Syb. Rieger hat in ihren Kantaten für gewöhnliche Sonntage 1. ein Dictum, d. h. einen Bibelspruch, 2. ein Recitativ mit zugehöriger Arie, 3. ein Recitativ, das zum Schlußchoral leitet; dies letztere Recitativ wird für die Festtage mit kurzen Chorsätzen durchflochten. Vgl. Palmer, Evang. Hymn. 1865. S. 343. Die von Bach komponierte Neumeister'sche Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee ꝛc." zum Sonntag Sexagesimä (1713 oder 1714) behandelt den Bibelspruch (das Dictum) als Recitativ, das bald ins Arioso übergeht und zwischen das mehrmals je zwei bezügliche Zeilen der deutschen Litanei (die 1. Zeile vom Solosopran, das „Erhör uns, lieber Herre Gott" jedesmal vom Chor gesungen) eingeschoben sind, dann bringt sie nur noch eine Arie und den Schlußchoral. Größere Kantaten (mit Dictum, 2—3 Arien mit zugehörigen Recitativen und Schlußchoral) sind öfters zweiteilig und haben dann am Ende des ersten Teils ebenfalls einen Choral. Überhaupt zeigt namentlich die Bach'sche Kantate die größte Formenmannigfaltigkeit in ihrer Anlage.

[2]) Vgl. Spitta, in dem schon genannten Aufsatz. S. 24. 25; Mosewius, Joh. Seb. Bach in seinen Kirchenkantaten ꝛc. Berl. 1845; Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 105—107. Litterarhistorisch hat Wilhelm Scherer, Gesch. der deutschen Litteratur. 1881. S. 348 ff. die kirchliche Kantatendichtung behandelt. Wie gering aber auch heute noch das Verständnis der evang. Kirchenkantate ist, dafür mag nur ein Beispiel angeführt sein. Die Liszt-Anbeterin L. Ramann bezeichnet in ihrer Schrift „Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister." Leipzig, 1885 bei der Besprechung der Bach'schen Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele" die madrigalischen Partien des Textes kurzweg als „Kirchenlieder" und „Kirchenliedertexte" (!).

Aber nicht nur gegen diese Texte, auch gegen die Musik der Kirchenkantate Bachs werden noch immer Bedenken geltend gemacht, weil man sie nicht ausschließlich vom Standpunkt evangelisch gottesdienstlicher Musik aus betrachtet.[1]) Wie der Gemeindechoral die einzige Grundlage, der Kern und Stern aller evangelischen Kirchenmusik ist, so ist er dies auch von der Bach'schen Kantate: in ihm wurzelt sie, aus ihm saugt sie unvergängliche Lebenskraft; er ist der Stimmungsgrund, in den Bach seine Kunstgebilde eingezeichnet hat; den allgemein menschlichen Empfindungen, welche diese Gebilde in unermeßlichem Reichtum und mit unergründlicher Tiefe aussprechen, giebt der Choral die kirchliche Richtung und Begrenzung, und innerhalb dieser, damit dieselben nicht nur allgemein kirchliche bleiben, wie dies bei der älteren Vokalmusik der Fall war, aber dem Protestantismus nicht mehr genügen konnte, ihre direkt auf den bestimmten kirchlichen Tag, das jeweilige Fest deutende Spitze. Er ist in Bachs Kantaten allgegenwärtig. Der Anfangs- oder Hauptchor derselben ist entweder ein Choralchor in verschiedenster Gestaltung, oder es klingt, wenn er als freier Chor erscheint, in den Motiven, aus denen dieser sich aufbaut, oder in der Instrumentalbegleitung der Choral herein, und wenn diesem Chor eine instrumentale Einleitung vorangeht, so ist bei dieser dasselbe der Fall. In den Sologesängen — 2—3 Recitativen mit den zugehörigen Arien —, in denen die subjektive Empfindung zur Geltung kommt, ist es wieder der Choral, dem die wichtige Aufgabe zufällt, diese zu zügeln und das sich vordrängende Persönliche in die kirchlichen Grenzen zu bannen, indem er entweder diese Sologesänge als instrumentale Melodie selbst begleitet, oder doch in der von der Orgelmusik übertragenen Form des Choraltrios und -Quatuors herüberklingt, in dessen Polyphonie die Solostimme so eingewebt ist, daß alles Persönliche zurücktritt. Dadurch aber werden die an sich nicht kirchlichen Sologesangsformen des Recitativs und der Arie mit der heiligen Stimmung der christlichen Gemeinde durchdrungen und zu kirchlichen Formen erhoben und geweiht.[2]) Endlich ist es dann der Choral, der als Schlußchoral den kirchlichen

[1]) Es ist bekannt, daß namentlich v. Winterfeld es war, der im 3. Bd. seines Werkes über den Evang. Kirchengesang mancherlei Einwände gegen die Kirchlichkeit der Kantaten Bachs vorgebracht hat und zu dem apodiktisch ausgesprochenen Resultat gelangt ist: „das höchste Vorbild evangelischer Kirchenmusik ist Bach nicht und seine Kantaten können im kirchlichen Gebrauch ihre bleibende Stätte nicht finden und werden sie auch nicht wieder finden.“ Dazu kam er durch seine romantisch-katholisierenden Ansichten über Kirchenmusik, und weil er den von ihm entdeckten Johann Eccard nicht verdunkeln lassen wollte. Er hat dann auch alle die Phrasen von der Kantate als einer „musikalischen Predigt,“ einem „idealen Gottesdienst“ u. dgl. aufgebracht, die ihm noch heute nachgesprochen und nachgeschrieben werden, und die diesen Teil seines Werkes wirklich zu dem gemacht haben, was Lindner, a. a. O. S. 111 demselben nachsagt, zu „einer reichen Quelle irrtümlicher Ansichten und willkürlicher Behauptungen.“

[2]) Das ist es, was v. Winterfeld nicht beachtet hat, wenn er a. a. O. III. S. 427 den Bach'schen Sologesängen den Vorwurf des Theatralischen macht. Auch der Einwurf, den der ungenannte Verfasser einer wertvollen Abhandlung („Über Lindner's „„Zur Tonkunst““) in der Allg. musik. Ztg. 1864 Nr. 35—38. S. 642—643 vom musikalischen Standpunkt aus

Höhepunkt jeder Kantate darstellt. Ihn setzt Bach in der Regel „einfach vierstimmig und durch alle (in der zugehörigen Kantate verwendeten) Instrumente verstärkt mit dem wundervollen Reichtum und der kühnen Lebendigkeit der Stimmführung, welche sich aus seiner Orgelmeisterschaft entwickeln mußten. Andre, die weltliche Tonformen nur äußerlich dem kirchlichen Gebrauche anpaßten, konnten für den Choral, mit dem man ganz allgemein die Kirchenkantate zu schließen pflegte, kein Verständnis noch Interesse haben. Denn bloß vom musikalischen Standpunkte aus gesehen ist es befremdlich und künstlerisch unwirksam, ein Werk, das mehr oder minder den ganzen damals bekannten Formenreichtum in Anspruch nimmt, in einen schlichten vierstimmigen Liedsatz auslaufen zu lassen. Für das kirchliche Gefühl Bachs aber war der Schlußchoral das knappe Gefäß, in welches der ganze Stimmungsgehalt der Kantate gesammelt werden sollte; ihn mit liebevoller Vorsicht zu halten und sinnig zu schmücken, mußte eine wahre Ehrenaufgabe für den Künstler sein" (Spitta).[1]) — Eine besondere Gattung der Bach'schen Kirchenkantate ist die Choralkantate, wie er sie in der späteren Zeit seines Wirkens mit Vorliebe bearbeitete. Es ist dieselbe ihrem Wesen nach „nichts anderes, als die vollständigste, poetisch-musikalische Entfaltung eines bestimmten Kirchenliedes und seiner ihm eignenden Choralmelodie vermittelst aller Kunstmittel, welche sich Bach in einem reichen Leben unter gründlicher Ausnutzung aller Kunstelemente seiner Zeit und Vorzeit erworben hatte. Die Choralkantate an sich ist die volle Blütenkrone am Stamme des Bach-schen Orgelchorals, an dem die Choralphantasie, die den Stil der ganzen Kantate bestimmt, nur ein glänzendes Blatt dieser Krone war."[2]) — In Bachs Kirchenkantaten hat die Welt, seit sie ihr durch die Ausgabe der Bachgesellschaft zugänglich gemacht worden sind, einen Schatz kirchlicher Musik von unermeßlichem Werte erkannt, einen Schatz, der als aus dem Geiste der deutschen evangelischen Kirche geboren, als auf ihrem Lebensgrund erwachsen, ihr eigenstes Eigentum ist und sie in musikalischer Hinsicht zum mindesten ebenso reich erscheinen läßt, als die katholische Kirche im 16. Jahrhundert es war.[3]) Und wenn einmal dieser Schatz, wie wir

erhebt: „es sei ein mehr oder weniger willkürliches Unterfangen, die dialektische Methode der Polyphonie auch da festzuhalten, wo es sich um die in sich geschlossene Stimmung eines einzelnen und deren energischen Ausdruck handle, und so die Menschenstimme, welche die natürliche Herrscherin im Reiche der Töne ist, da sie die Stimmung am unmittelbarsten, gewissermaßen an der Quelle geschöpft wiederzugeben vermag, und die zudem das bedeutsame Element des Textes hinzubringt, auf ein Niveau mit einer Geige, Oboe oder dgl. zu stellen" — fällt dahin, da es Bach als Kirchenmusiker gethan hat und eben als solcher thun mußte.

[1]) Mehrfach hat man irrtümlich gemeint, diese Schlußchoräle seien dazu bestimmt gewesen, daß sie von der Gemeinde mitgesungen werden. Vgl. dagegen Spitta, Bach I. S. 494 und Erk, Bachs Choralges. I. Vorr. S. II u. III.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 585; hier ist S. 508—585 die Form und Bedeutung der Choralkantate des näheren in trefflicher Weise dargelegt.

[3]) Ja: „hier ist mehr als Palestrina" darf man sagen, auch wenn man mit Holtzmann, Martin Luther. Deutsche Rundschau 1883. X. 2. S. 185 „den berufenen Messen Palestrinas

uns dessen in nicht allzuferner Zeit versehen dürfen, vollständig gehoben und sein Inhalt dem evangelischen Gottesdienst zurückgegeben sein wird: dann wird sein Wert erst in seinem ganzen Umfange, wie in religiöser, so in künstlerischer Beziehung zu ermessen sein, und es wird die althergebrachte Meinung von der künstlerischen Sterilität des Protestantismus schwinden.

Kirchenmusik, Evangelische. Der vorliegende Artikel möchte I. das Verhältnis der Religion zur Kunst im allgemeinen und der kirchlichen Kunst, namentlich der kirchlichen Musik zum Gottesdienst im besondern kurz andeuten; dann die Fragen: was ist Kirchenmusik? und: was ist evangelische Kirchenmusik? zu beantworten suchen; — ferner II. von den einzelnen Zweigen evangelischer Kirchenmusik: dem Gemeindegesang, der Orgelmusik, der Figuralmusik und dem Altargesang handeln, — und endlich III. einen kurzen Abriß der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik geben. —

I. Religion und Kunst in einem Atemzuge zu nennen, ist uns durchaus geläufig, und das bekannte Wort des Wandsbecker Boten, daß alle Kunst vom Altar ausgegangen sei, hat fast die Bedeutung eines Axioms erlangt. Wirklich haben auch Religion und Kunst die innigsten Beziehungen zu einander, Beziehungen, die zunächst in dem gemeinsamen Ursprung der beiden idealen Geistesmächte begründet sind. Denn da, wo das ewige, unergründliche Sein in das endliche, irdische Wesen einzuströmen und in ein Werden sich umzusetzen beginnt; da, wo der verborgene göttliche Lebensgrund aller Dinge anfängt offenbar, die „Fülle der Gottheit leibhaftig" zu werden: da ist nicht nur der Quell- und Ausgangspunkt der Religion, — da ist zugleich auch der Punkt, an welchem die ewige Fülle der Schönheit in die Tiefe der Menschenseele sich senkt und Form und Maß eines Urbildes auf den Grund derselben legt, nach dem alle menschliche Kunst gestaltet und bildet. Es erklärt sich aus diesem gemeinsamen Ursprung zunächst die geschichtliche Thatsache, daß Religion und Kunst zu allen Zeiten und bei allen Völkern in engster Zusammengehörigkeit erscheinen. Es begreifen sich daraus ferner die verwandten Wirkungen, welche beide auf das menschliche Gemüt äußern: das Ewige und Ideale ihres Wesens durchleuchtet die zeitlich beschränkte Wirklichkeit mit ihren Mängeln und Widersprüchen, eröffnet dem unter der Last des Erdenlebens seufzenden Menschengeiste die goldenen Pforten einer höheren Welt seliger Vollendung, und waltet so heilend und erhebend mitten in irdischer Unvollkommenheit. Auf den gemeinsamen Ursprung und die nahe verwandten Wirkungen beider Geistesmächte gründet sich auch die Berechtigung der Kunst, bei der verwirklichenden Darstellung der Religion im Gottesdienste mitzuwirken, und dies nicht etwa nur im Sinne eines zufälligen äußerlichen Schmuckes,

---

ihren Ehrenplatz im Tempel der Musik" gerne läßt und sich nicht zu der Hyperbel Lindners, a. a. O. S. 111 („Was ist der ganze Palestrina gegen eine einzige Kantate Bachs!") versteigen mag.

wie manche wollen, vielmehr als ein innerlich notwendiges Moment des Gottesdienstes. Die Religion, als das Innerste im Menschen, ruht zwar in „stillem Mysterium hinter jeder Äußerung“; aber es liegt in ihrem Wesen zugleich auch der Drang alles Lebendigen, ihre „intensive Fülle in einem reichen Kreise des extensiven Lebens zu offenbaren.“ Dies geschieht nach einer Seite hin im Gottesdienst. Der christliche Gottesdienst ist eine Darstellung des Inhalts der Religion, der Lebensgemeinschaft der christlichen Gemeinde mit Gott durch Christum, den geoffenbarten Gott. Seine Grundlage ist die Thatsache von der Versöhnung des Menschen mit Gott in Christo. Auf ihr ruhet die Heilsgewißheit der christlichen Gemeinde, aus der ein lebendiges Gefühl der Gotteskindschaft erblüht, das mit Naturnotwendigkeit dazu drängt, in feiernder Darstellung ausgesprochen zu werden. Diese Aussprache geschieht im Gottesdienst auf mehrfache Weise: im liturgischen Teile desselben soll dieses Grundgefühl aus dem geistigen Gesamtbesitz der Gemeinde heraus zum Ausdruck kommen. Und gerade hier sind nun Momente und Seiten desselben darzulegen, die durch Wort und symbolische Handlung allein nicht vollständig und in ihrer ganzen Tiefe zur Aussprache gelangen können. Sie verlangen die Kunst als Ausdrucksmittel, denn sie allein vermag solche einzelnen, und gerade die höchsten Momente des Gottesdienstes, „dem Lose des Vergänglichen zu entreißen und sie dadurch zu verewigen, daß sie dieselben über alle Zeit setzt,“ und ist daher ein notwendiges Glied im Kreise der gottesdienstlichen Darstellungsmittel. Jede Darstellung aber wirkt sofort wieder auf den Darstellenden zurück, vertieft und erweitert in ihm den Inhalt des Dargestellten, und macht diesen Inhalt erst zu seinem vollen Eigentum. Bei der gottesdienstlichen Darstellung wird diese Rückwirkung zur Erbauung, sie bewirkt eine Vertiefung und ein Wachstum des religiösen Lebens in der feiernden Gemeinde. Alle gottesdienstlichen Darstellungsmittel, und unter ihnen auch die Kunst, sind daher zugleich auch wesentliche Mittel der Erbauung. Die Kunst aber wird ein solches Erbauungsmittel nicht etwa dadurch, daß sie, der jegliche Zweckmäßigkeit an sich fremd sein muß, sich eine moralische Einwirkung, wie Rührung oder gar Belehrung zum Zweck setzte, sondern allein durch die interesselose Darlegung des ihr zugänglichen religiösen Inhalts im Gewande der Schönheit, die auf dem göttlichen Lebensgrunde alles wahrhaft Schönen ruhet und nicht nur die einzelnen und darum sinnlichen Seiten der Schönheit zur Darstellung bringen will. Aus dem Berufe, im Gottesdienst als Darstellungs- und dadurch zugleich als Erbauungsmittel mitzuwirken, erwächst für die kirchliche Kunst gleicherweise so ihre Ehre, wie ihre Schranke. Sie soll nicht an die Stelle der Religion treten, wie der Kunstenthusiasmus will, der „den gekreuzigten Christus verachtet und für die sixtinische Madonna schwärmt, oder der die Kirche und ihre Gnadenmittel verschmäht und sich für kirchliche Musik begeistert.“ Aber mitwirken soll die Kunst, und nur puritanische und pietistische Beschränktheit kann erklären, sich im Namen und Interesse der Religion ablehnend gegen sie verhalten zu müssen. — Unter den Künsten nun,

die zu verschiedenen Zeiten in den Dienst der Kirche und den Gebrauch des Gottesdienstes genommen worden sind, ist die Musik, mit der wir uns hier allein zu beschäftigen haben, unstreitig die angemessenste. Sie verarbeitet ja den körperlosesten Stoff in geistigster Weise zum Ausdruck des innersten Lebens und Regens menschlicher Seelenstimmung und muß darum vor allen andern Künsten auch fähig sein, den geistigen Inhalt des Christentums aufzunehmen und in Schönheit verklärt darzulegen, dem durchaus innerlichen, sinnlich nicht faßbaren und „mit Christo in Gott verborgenen“ religiösen Leben der christlichen Gemeinde als gottesdienstliches Darstellungsmittel zu dienen. Die Musik ist denn auch im eigentlichsten Sinne die christliche Kunst geworden, und die Geschichte bezeugt es, daß von den ersten Zeiten des Christentums an das Singen von Psalmen und Hymnen in den gottesdienstlichen Versammlungen geübt wurde, und daß die Musik ihre ganze Ausbildung bis zu der Höhe der Entwicklung, welche der Name Palestrina's bezeichnet, in der Kirche des Mittelalters erhalten hat. — Welches sind nun aber die Merkmale, durch welche eine Musik sich als Kirchenmusik kennzeichnet? worin bestehen die Stileigentümlichkeiten eines musikalischen Kunstwerkes, das geeignet sein soll, der gottesdienstlichen Darstellung und Erbauung als Kirchenmusik zu dienen? mit einem Wort: was ist wahre Kirchenmusik? Wir stehen damit vor der Frage, die seit bald 300 Jahren, seit es überhaupt eine weltliche Musik neben der Kirchenmusik giebt, immer und immer wieder ventiliert worden ist. Sie erscheint für viele auch heute noch nicht gelöst, und ist namentlich durch die romantisch-katholisierende Welt- und Kunstanschauung, welche die romantische Schule in Deutschland aufgebracht hat, neuerdings noch wesentlich verdunkelt worden. Schon der Meister dieser Schule, Ludwig Tieck, hatte, einer romantisch unklaren Nebelei in einigen Sonetten seines „Phantasus“ Luft machend, die polyphone Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, also das, was man gemeinhin unter dem „Palestrinastil“ versteht, als die allein wahre Kirchenmusik, alle spätere aber als „einen trüben Strom“ erklärt. Dieser Anschauung folgend suchte dann Thibaut im Palestrinastil allein die „Reinheit der Tonkunst,“ und v. Winterfeld baute sein ganzes Geschichtsgebäude der evangelischen Kirchenmusik auf ihrer Grundlage auf. Die Schriften dieser Männer gewannen einen so allgemeinen und tiefgehenden Einfluß, daß alles, was seitdem auf dem Gebiete der Kirchenmusik geschrieben und gethan worden ist, fast ausnahmslos im Banne der von ihnen vertretenen Ansichten steht. Noch ist es daher landläufige Meinung, die Stilmäßigkeit einer Kirchenmusik sei dann konstatiert, wenn sie in einer der Kirchentonarten geschrieben sei, wenn sie alles Leidenschaftliche im Ausdruck vermeide und sich eines ruhig-ernsten, mäßigen Tempos, einer gleichsam monumentalen Haltung befleißige u. dgl.; es sei ferner der gemischte Chorgesang a cappella das allein richtige Organ für die Ausführung kirchlicher Kunstmusik, und es bestehe die kirchenmusikalische Aufgabe unsrer Zeit einzig darin, die Werke des 16. Jahrhunderts wieder einzuführen, allem später Geschaffenen aber die Kirchthüren zu verschließen und etwaige neue

Werke nur dann zuzulassen, wenn sie das Vorbild jener alten in archaisierender Weise nachahmen. In diesem Sinne haben sich große Vereinigungen zur Pflege der Kirchenmusik gebildet, wirken verschiedene Chorgesangvereine, sind gewichtige Ausgaben alter Werke veranstaltet, auch eine Anzahl neuer Werke geschaffen worden. So hat sich ein mehr oder weniger bestimmt ausgesprochener, oder auch nur stillschweigend anerkannter Kanon gebildet, an dem nun gemessen werden soll, was wahre Kirchenmusik sei und was nicht, — ein Kanon, der, wenn er konsequent festgehalten werden wollte, den Kreis kirchlichen Musikstils so verengern würde, daß eine große Anzahl der besten Werke katholischer und evangelischer Kirchenmusik außerhalb desselben fiele und als unkirchlich verworfen werden müßte: so schon viele Werke des „Palestrinastils" mit ihrer reichbelebten Figuration, ihren komplizierten Stimmenverschlingungen; so noch vielmehr die gesamte Kirchenmusik Bach's, in der ja auch v. Winterfeld wirklich nur eine Musik des Verfalls zu sehen vermocht hat. Allein es lassen sich a priori formulierte Regeln darüber, wie eine Musik gestaltet sein müsse, damit sie Kirchenmusik sei, gar nicht aufstellen, weil eben Kirchenmusik nicht gemacht werden kann, sondern werden, aus dem Lebensgrunde jeder Kirche erwachsen, aus ihrem Boden hervortreiben muß. Der echte und gerechte Kirchenmusiker schafft seine Werke als Glied seiner Kirche, deren Leben er mitlebt, von deren Geiste er getrieben und getragen wird. In ihm ist, gleich wie in den andern Gliedern der Gemeinde, der religiöse Inhalt, wie ihn seine Kirche formuliert hat, der specifische Ton und Stil der kirchlichen Andacht überhaupt, und die Stimmung der jeweiligen kirchlichen Zeit, des jedesmaligen kirchlichen Tages und Festes im besondern lebendig; er vermag sich diese Stimmung als Künstler und als Christ ganz zu eigen zu machen, sie sich „einzubilden". Aus ihr heraus, aber künstlerisch vollständig frei und nicht nach Vorschriften über Tonart, Tempo, ausschließliche Anwendung bestimmter musikalischer Kunstformen und Kunstmittel, entstehen seine Werke und werden sich darum schon äußerlich der Ordnung des Gottesdienstes derjenigen Kirche, der sie dienen wollen, ohne weiteres eingliedern und genau anschließen, vielmehr aber noch innerlich dem Geiste dieses Gottesdienstes entsprechen und darum, wenn sie auch den musikalischen Anforderungen, die hier gestellt werden müssen, Genüge leisten, wahre Kirchenmusik sein, — Kirchenmusik, nicht bloß im Sinne der modernen verschwommenen Anschauung, die religiöse, geistliche und Kirchenmusik beliebig durcheinander wirft, sondern im strengen Sinne wirklich gottesdienstlicher Musik. Es ist nun allerdings ohne weiteres zuzugeben, daß die Musik des „Palestrinastils" für ihre Zeit wirklich die wahre Kirchenmusik, und zwar der katholischen Kirche war, da sie ganz auf deren Boden erwachsen, ihren gottesdienstlichen Anforderungen durchaus entsprechend und unter freier künstlerischer Verwertung aller in jener Zeit lebendigen musikalischen Kunstformen geschaffen ist. Und auch das soll nicht bestritten werden, daß sie als kirchliche Kunstmusik von klassischer Vollendung jederzeit wirkungsfähig bleiben wird: aber eine andere Frage ist die, ob diese Musik auch noch für die Gegenwart und

für alle Zeiten die einzig wahre Kirchenmusik sein und bleiben wird, wozu man sie gestempelt hat. Doch ist diese Frage, sofern sie sich auf katholische Kirchenmusik bezieht, hier nicht zu beantworten; einiges Licht aber wird auch auf sie fallen, wenn wir uns nun der eingehenderen Beantwortung der weiteren Frage zuwenden: Was ist evangelische Kirchenmusik? Hier stellt sich uns freilich zunächst die entscheidende Vorfrage entgegen: giebt es denn überhaupt eine specifisch evangelische Kirchenmusik? und diese Frage wird nicht nur von einem ganzen Chorus neuerer katholischer Schriftsteller über Hymnologie und Kirchenmusik in verneinendem Sinne beantwortet, auch auf evangelischer Seite hat man sich mehrfach dieser Verneinung angeschlossen. Der Hymnologe Palmer z. B. mußte zwar hinsichtlich des evangelischen Chorals zugestehen, daß dieser durchaus protestantisch sei. In Bezug auf die andern Zweige der Kirchenmusik aber beantwortete er unsre Frage mit Nein, weil „das musikalisch Schöne an sich keinen Unterschied zwischen Protestantischem und Katholischem kenne und weder eine Himmelfahrt Mariä, noch einen Artikel aus der Augustana vorstelle, sondern eben Musik." Ihn hinderte sein einseitiger musik-ästhetischer Standpunkt, zur richtigen Anschauung durchzudringen, obwohl er auf der rechten Fährte war, wenn er erkannte, daß das Wesen der evangelischen Kirchenmusik Seb. Bach's auf dem Orgelstil beruhe. Wenn aber ein andrer evangelischer Kirchenmusiker in einem Werke, das als Sammlung evangelisch-liturgischer Musik hohes Ansehen genießt (Friedr. Riegel bei Schoeberlein, „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs") ohne weiteres den Satz aufstellt: „diejenige Kirchenmusik kann nicht die echte sein, die nicht aus dem Cantus firmus (NB. dem gregorianischen Cantus firmus) als dem Produkt des eigentlich kirchlichen Geistes hervorgeht," so ist dadurch mit einem Federzug alles das, was in Wahrheit und Wirklichkeit evangelische Kirchenmusik ist, mit Stumpf und Stiel aus unsrer Kirche hinausgeworfen. Das ist eine Frucht der weiter oben charakterisierten romantisch-katholisierenden Kunstanschauung, als deren einfache Konsequenz es auch erscheint, wenn v. Liliencron der evangelischen Kirche den Rat giebt, „den ganzen breiten Strom der herrlichsten und erhabensten Kunstschöpfungen dreier Jahrhunderte aus der katholischen Kirche" in ihren Gebrauch herüberzunehmen, und wenn noch vor kurzem auf dem dritten deutsch-evangelischen Kirchengesang-Vereinstag zu Halle unsre Frage mit einem ziemlich accentuierten Nein und einem so zurückhaltenden Ja beantwortet worden ist, daß ein Mitglied derselben Versammlung es für notwendig erachtete, dieses Ja denn doch „etwas entschiedener auszusprechen". Und doch kann die deutsche evangelische Kirche der ewigreichen Hand Gottes, des Herrn, nicht genug danken, daß ihr der unermeßliche Schatz eigener Kirchenmusik in den Schoß gelegt wurde, den sie in Wirklichkeit besitzt, ein Schatz, der für die gesamte deutsche Tonkunst von grundlegender Bedeutung geworden ist. — Die katholische Kirche stellt in ihrem Gottesdienst nur die objektive Seite des religiösen Verhältnisses dar, das, was Gott dabei thut, ohne die menschliche Seite in lebendige Wechselbeziehung zur göttlichen zu setzen. Es fehlt ihr als handelndes

Subjekt des Gottesdienstes die Gemeinde. Daher vollzieht sie die gottesdienstlichen Akte durch ihren Klerus und klerikalen Chor nur vor dem Volk in der Kirche, führt diesem die Heilsthatsachen als fertige, den Sinnen erneute Gebilde in möglichstem Glanze der äußeren Erscheinung zum bloßen Anschauen vor und läßt dem Menschen die Seligkeit ohne sein persönliches Hinzuthun allein durch die Objektivität der kirchlichen Gemeinschaft verbürgen. Aus solcher Anschauung heraus, in solchem und für solchen Gottesdienst entstand die mittelalterliche katholische Kirchenmusik, als eine in unpersönlicher Allgemeinheit über das Volk in der Kirche hinklingende, nicht aus dessen eigenstem religiösen Empfinden herausklingende Lyrik. Diese Musik konnte dem Zuge nach typisch feststehenden Formen, der durch den katholischen Gottesdienst geht, leicht folgen, und so sehen wir denn auch frühe schon eine typische Behandlungsweise bei derselben sich herausbilden, die im großen und ganzen, unberührt von der fortschreitenden Musikentwicklung, ihrem innersten Wesen nach bis heute dieselbe geblieben und über einen bestimmten Kreis allgemeiner feierlich-religiöser Ausdrucksweise nicht hinausgekommen ist. — Die evangelische Kirche ging von Anfang an von dem Grundsatz aus, daß die objektiven Heilsgüter des Christentums erst zu wirklichen Gütern und fruchtbar für das Leben zu machen sind, wenn sie auf die subjektivste Weise angeeignet, in jedem Christen lebendig und wirksam werden. Zu dem Ende will sie, daß in ihrem Gottesdienst die Heilsthatsachen nicht bloß im Bilde angeschaut, sondern fortgehend mit erlebt werden. Dieses Miterleben aber schafft ihr aus dem Volk in der Kirche die christliche Gemeinde, die das objektiv vom Herrn Dargebotene in Wort und Sakrament in allewege zur Grundlage hat, und gleichwohl erst durch die subjektive Aneignung dieser Gnadengüter vom göttlichen Lebensstrom durchdrungen, zu einem lebendigen Leibe wird, an dem Jesus Christus das Haupt ist. Durch solche lebendige Aneignung aber wird eine ganze Welt mannigfaltigster religiöser Gefühle und Stimmungen in der Gemeinde entbunden, die im Gottesdienst zur Aussprache und Darstellung gelangen sollen. Soweit diese Aussprache durch das Medium der Kirchenmusik geschehen kann, reichte die mittelalterlich-katholische Kirchenmusik weder an Tiefe noch an Reichtum der Ausdrucksfähigkeit hiezu aus. Die evangelische Kirche mußte sich also aus ihrem eigenen Geiste heraus eine neue Kirchenmusik bilden, und der von Luther mit dem Tiefblicke des Genius gelegte Grund- und Eckstein derselben ist der dem Gemeindegesang bestimmte evangelische Choral in volksmäßiger Liedform. Er ist die eigentliche, und — da alle weiteren Formen kunstmäßiger Musik unsrer Kirche aus ihm hervorgegangen sind — streng genommen die einzige Kunstleistung derselben, ganz ebenso wie dies bei der römischen Kirche mit dem gregorianischen Cantus firmus der Fall ist. Aus der kunstmäßigen instrumentalen Behandlung des Chorals auf der Orgel hat sich sodann die deutsche kirchliche Orgelmusik als eine weitere der evangelischen Kirche eigene Kunstform herausgebildet, eine Kunstform, welche die katholische Kirche nicht hat und nicht haben kann, weil der gregorianische Cantus firmus in seiner

wesentlichen Vokalität eine instrumentale Behandlung im Grunde gar nicht zuläßt. Die Figuralmusik endlich, wie sie in der deutschen evangelischen Kirche in durchaus eigentümlicher Weise geschaffen worden ist, ruht auf der Grundlage des Chorals und der Orgelmusik zugleich. Dies sind die Zweige evangelischer Kirchenmusik, die nun einzeln noch näher zu betrachten sein werden. Ihnen tritt als nicht eigener, sondern aus der mittelalterlich-katholischen Kirche entlehnter Nebenzweig noch der Altargesang hinzu.

II. Sollte der evangelische Choral ein gottesdienstliches Darstellungs- und Erbauungsmittel für die Gemeinde, d. h. für eine kirchlich-religiöse Vereinigung von Einzelpersönlichkeiten der verschiedensten Bildungsstufen werden, der Gemeinde als solcher die Beteiligung am musikalischen Teile des Gottesdienstes ermöglichen: so mußte er notwendig die volksmäßige Liedform annehmen, eine Form, die ja insbesondere dem deutschen Volke gleichsam angeboren ist. Nun war zur Zeit der Reformation bereits ein aus dem deutschen Volksgemüt erblühter ansehnlicher Schatz geistlicher und weltlicher Melodien vorhanden, Erzeugnisse eines naiven, ursprünglichen Kunsttriebes, jener „Kunst ohne Kunst, deren Grundzug" — um mit dem Ästhetiker Vischer zu reden — „die Schönheit der Unschuld ist, die nicht sich selbst und ihren heiligen Wert erkennt." Diese Melodien boten sich entweder ohne weiteres, oder doch unter nur mehr oder weniger leichter Neustilisierung als die goldenen und silbernen Gefäße dar, die mit dem religiösen Gefühlsinhalt der Reformation gefüllt und geweiht und zum Dienste im Heiligtum der Kirche herübergenommen werden konnten. Sie bildeten überdies das Formenmedium, durch das einige wenige dem gregorianischen Gesang entnommene Melodiengebilde hindurchgehen mußten, um zu evangelischen Choralmelodien zu werden. — Als einem Liede eignet dem Choral gemeinsam mit aller Lyrik das Requisit der Subjektivität, und es wurde bereits angedeutet, warum er, um im evangelischen Gottesdienst als Darstellungsmittel dienen zu können, dieses Requisit haben, warum er und die auf ihm beruhende evangelische Kirchenmusik des Ausdruckes subjektiver Empfindung fähig sein muß. Allerdings nicht des Ausdrucks jenes krankhaft subjektiven Empfindens, wie es z. B. in vielen Erzeugnissen des Pietismus zur Erscheinung gekommen ist. Aber indem der Choral die subjektive Empfindung in ihrer Tiefe erfaßt und rein und voll zur Aussprache bringt, erhebt er sie objektivierend über den niedrigeren Kreis des Empfindens der Einzelpersönlichkeit und macht sie zur geläuterten Gesamtempfindung der Kollektivpersönlichkeit, welche die Gemeinde darstellt, wird zum Interpreten des Gemeindegefühls. Und dies dadurch, daß er „als kirchlicher Volksgesang auf das allen, nicht bloß den Gebildeten und Reichen am Geiste, sondern auch den Einfältigen und Armen Angehörige, allen Gemeinsame, alle gleichmäßig Erhebende, auf das aus dem gemeinsamen Glaubensgrund Entsprossene und darum Volksgemäße gerichtet ist. Der Sänger eines echten Kirchenliedes wurzelt und lebt in der Gemeinschaft, zieht aus ihr seine geistige Nahrung und seine Stimmung, die darum

nicht bloß als die des Subjekts erscheint, sondern zugleich die Stimmung aller ist, so daß das von ihm Gesungene ebenso der Ausdruck der innersten Empfindung aller, wie der seinigen, das Eigentum eines jeden einzelnen von allen, wie das seinige ist und als solches von allen anerkannt, erfaßt und darum mit freudiger Begeisterung gesungen wird." So hat der Choral in Wahrheit und Wirklichkeit die Kraft, im einzelnen das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen zu wecken, und wird dadurch zum plastischen Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls der evangelischen Gemeinde. Dazu kommt noch, daß dem Choral auch die Fähigkeit inne wohnt, auf die Stimmungen der einzelnen Feste und Zeiten des Kirchenjahres einzugehen und die denselben eigenen Empfindungen anzuregen und zum Ausdruck zu bringen, nicht nur in Verbindung mit dem Worte des Kirchenlieds, sondern auch schon für sich allein. Jeder evangelische Christ, der das Leben seiner Kirche mitlebt, weiß es aus Erfahrung, daß ein Choral, auch wenn er nur gespielt wird, das zugehörige Lied ins Gedächtnis rufen und mitten in den Stimmungskreis eines kirchlichen Festes versetzen kann. Und wenn Goethe einmal sagte: „Ich höre die alten Weihnachtslieder so gern," so waren es sicherlich vor allem auch die Melodien, welche er liebte, weil sie selige Weihnachtsempfindungen in ihm weckten. Dadurch aber erhält der Choral typische Bedeutung für das kirchliche Leben und wird zum Cantus firmus der evangelischen Kirche in ganz derselben Weise, wie es der gregorianische Choral für die katholische ist. Wo immer er erklingen mag, fühlen wir uns auf kirchlichem Boden, und jedes Musikstück, das ihn anklingen läßt, oder ihn in entsprechender Weise verarbeitet, charakterisiert sich dadurch als ein kirchliches und erhält durch ihn entweder die allgemeine Signatur der Kirchenmusik, oder die besondere Spitze einer solchen für ein bestimmtes Fest, einen besondern kirchlichen Tag, gleichviel ob es für Gesang, oder für Instrumente, oder für beides zusammen geschrieben ist. — So hat die deutsche evangelische Kirche an ihrem Choral einen kirchenmusikalischen Schatz vom höchsten inneren Werte und von fast unübersehbarem Reichtum, einen Schatz, dem keine andere Kirche auch nur entfernt Ähnliches an die Seite zu stellen hat. Und er ist ihr vollständiges Eigentum, wie oft auch neuere katholische Hymnologen die Behauptung wiederholen mögen, er sei nur entlehnt, nur aus der katholischen Kirche herüber genommen. Denn auch die im Verhältnis zur Gesamtmasse unsres Choralschatzes verschwindend kleine Anzahl von Melodien, die aus dem gregorianischen Kirchengesang und dem vorreformatorischen geistlichen Volksgesang in den Gebrauch der evangelischen Kirche überging, ist eben dadurch auch zu deren Eigentum geworden, daß sie aus ihnen erst das gemacht hat, was wir unter Choral verstehen. — Vermöge seiner typischen Bedeutung für das kirchliche Leben konnte der Choral im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik zunächst Grundlage und treibendes Motiv der deutschen kirchlichen Orgelmusik werden. Die Orgel war von jeher das eigentliche Kircheninstrument und erscheint vermöge der elementarischen Fülle und Kraft (— „aus der Kernspalte der Orgelpfeife strömt der Wind mit einer Geschwindigkeit von 96—124

Pariser Fuß, also mit der Geschwindigkeit eines heftigen Sturmwindes" —) und der gesättigt idealen Ruhe ihres Gesamttones, wie vermöge des überfließenden Reichtums ihrer unendlich mannigfaltigen Tonfarben, des Ausdrucks der religiösen Empfindung nach jeder Richtung und gerade soweit fähig, als dies für den Gottesdienst angemessen ist, also für den Dienst der Kirche gleichsam prädestiniert. Zu ihrer vollen Bedeutung und kirchlichen Würde aber ist sie erst vom 17. Jahrhundert an in der deutschen evangelischen Kirche gelangt. In der älteren Zeit war sie schon nach der Seite ihrer mechanischen Einrichtung, ihrer Ausbildung als Instrument noch nicht soweit vorgeschritten, daß sie höheren musikalischen Anforderungen genügen konnte. Und auch wenn dies der Fall gewesen wäre, hätte sie den ihr eigenen Stil in der älteren Tonalität doch nicht auszubilden vermocht; sie war es daher hauptsächlich, welche die Umbildung der alten Tonalität in das moderne Tonsystem bewirkt hat. Die Grundlage der deutschen Orgelmusik wurde der evangelische Choral; an ihm, „an diesen aus dem Herzen des Volkes herausgedrungenen Urweisen, fand die Orgelkunst das Naturelement, den lautern, unverfälschten Inhalt, der sie stärkend nach allen Richtungen durchdrang." Aus der unerschöpflichen Fülle neuen melodischen und harmonischen Stoffes, wie sie aus der Liedweise des Chorals zufloß, konnte sich nach den im Wesen der Orgel als Instrument gegebenen Gesetzen der Formenbildung ein deutsch-kirchlicher Orgelstil entwickeln, der, weil er durchaus innert der deutschen evangelischen Kirche und in ihrem Gottesdienst entstanden ist, den eigentlichen und eigensten Kirchenmusikstil unsrer Kirche darstellt, auf dem auch unsre gesamte Figuralmusik beruht. Das Verständnis für diese eminente Bedeutung der Orgelmusik in unsrer Kirche aber ist in der Zeit des kirchlichen Rationalismus gänzlich verloren gegangen und auch von der Gegenwart noch nicht in seinem vollen Umfange wieder zurück gewonnen. Noch ist die Ansicht ziemlich allgemein verbreitet, die Orgel habe im evangelischen Gottesdienst keine andre Aufgabe, als die, den Gemeindegesang zu leiten und zusammenzuhalten, und daß sie auch hierbei noch sich doch ja zurückhalte, ja nicht vortrete, — dies mit der ängstlichsten Sorgfalt immer und immer wieder einzuschärfen, hat kaum ein neuerer Liturgiker versäumt. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht auch, daß in einer der bekanntesten neueren Sammlungen liturgischer Formulare mit zugehöriger Musik das Wort Orgel, wenigstens so weit wir zu sehen vermochten, gar nicht genannt ist. Daß die Orgel schon als Begleitungsinstrument den hohen Beruf habe, den kirchlich charakteristischen Stimmungshintergrund für alle evangelische Kirchenmusik zu bilden, daß sie auch bei der Begleitung des Gemeindegesanges eine künstlerische Aufgabe zu erfüllen habe — freilich je nach den gegebenen Verhältnissen vielfach in der einfachsten Weise —, und daß eben in solch künstlerisch stilmäßiger Orgelbegleitung hauptsächlich auch eines der Geheimnisse der Neubelebung unsres Gemeindegesangs liege und nicht etwa in der bloß äußerlichen Wiedereinführung des sogenannten rhythmischen Chorals: davon will man nichts wissen. Noch weniger aber ist man im allgemeinen gewillt, der Orgelmusik auch

eine selbständige liturgische Bedeutung im evangelischen Gottesdienst zuzugestehen. Und doch hat dieselbe durch den Choral, den sie sich eingebildet hat, die Fähigkeit, das liturgische Wort in ihrer Weise zu verkündigen, in die Stimmung des jeweiligen Gottesdienstes einzuleiten, sie, indem sie die einzelnen Momente desselben verbindet, wach zu halten und zu vertiefen, und sie dann in dem pax vobiscum, das sie am Schlusse der Gemeinde mit auf den Weg giebt, ausklingen zu lassen — diese Fähigkeit hat sie in vollem Maße erhalten. Oder sollte so ein Bach'scher Orgelchoral, wie „In dulci jubilo" nicht auch z. B. ein Introitus zum Hauptgottesdienst am Weihnachtsfeste und dem evangelischen Gottesdienst vielleicht ebenso angemessen, wenn nicht angemessener sein, als eine alte Psalmodie, die man, so gut oder so schlecht es eben gehen wollte, für eine deutsche Textunterlage zugestutzt und in gezwungen archaisierender Weise harmonisiert hat? Freilich ist dann auch die thematische oder motivische Verwendung des Chorals ein unerläßliches Erfordernis für die kirchliche Orgelmusik, und alle die geistes- und gedankenarmen Spielstücke und Stückchen, die als sogenannte Vorspiele in den Präludienbüchern paradieren, können als kirchliche Orgelmusik nicht gelten und dürften daher von Rechts wegen als solche auch nicht verwendet werden. Es besitzt aber die deutsche evangelische Kirche allein in den Orgelwerken Sebastian Bachs schon einen Schatz gottesdienstlicher Musik von unvergleichlichem künstlerischem und kirchlichem Werte, und dieser Schatz ist nicht nur durch die Vorgänger und Zeitgenossen dieses größten Meisters der Orgel, sondern auch durch spätere an seinen Werken gebildete und ihm mit größerem oder geringerem Erfolg nachstrebende Orgelkomponisten noch ansehnlich gemehrt worden. Dem wiedererstandenen Bach hat es die evangelische Kirche außerdem noch zu danken, wenn unsre Zeit mehr und mehr einsehen lernen wird, daß das Verwerten und Fruchtbarmachen dieser Werke für die Restauration der gottesdienstlichen Orgelmusik mit eine ihrer wichtigsten kirchenmusikalischen Aufgaben sei. — Aus der auf dem Choral ruhenden Orgelmusik ist von Seb. Bach auch die evangelische Figuralmusik herausgebildet worden. Bach, „auf der Höhe der Orgelkunst stehend, fand in ihren Ausdrucksmitteln seine Genüge nicht mehr. Um dem Ideale (einer evangelischen Kirchenmusik), das ihm vorschwebte, näher zu kommen, zog er Menschenstimmen und mehr und mehr andre Instrumente hinzu. Er griff auch hinüber in die nicht kirchlichen Kunstformen seiner Zeit und erweiterte durch sie diejenigen Formen, welche der Orgel allein gehörten. Er umfaßte so allmählich die gesamte damalige Tonwelt, aber alle neuen Elemente wußte er mit dem Geiste der Orgelmusik so zu durchdringen, daß sie ein vollständig kirchliches Gepräge erhielten." So ist die Bach'sche Kirchenkantate entstanden, welche die eigentliche Figuralmusik unsrer Kirche darstellt, wie wir dies in dem Artikel „Kirchenkantate" bereits des Näheren darzulegen versucht haben. Der „ganze Tonkörper, der solch eine Kirchenmusik zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine große Orgel mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisierten Registern," — die Orgel allerdings „nicht als ein totes

mechanisches Instrument aufgefaßt, sondern als Trägerin und Symbol der kirchlichen Gemeindeempfindung." — Es wird nun aber von allen den Kirchenmusikern, welche die weiter oben berührte katholisierende Anschauung von wahrer Kirchenmusik teilen, die Kantate mit ihren Recitativen, Sologesängen und ihrer Instrumentalbegleitung nicht als wirklich kirchliche Musik anerkannt; ihr wird vielmehr noch heute, wie schon vom Anfang des vorigen Jahrhunderts an, der Vorwurf der Weltförmigkeit und theatralischen Wesens gemacht. Jene Anschauung hat sich eben selbst die freie Aussicht verbaut und die Möglichkeit abgeschnitten, das Verhältnis zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst richtig — „nicht als einen Gegensatz des Gebietes, sondern nur als einen Gegensatz des Gestaltens" — zu fassen. Noch immer meint man in diesem Verhältnis einen ähnlichen Gegensatz erblicken zu müssen, wie etwa den religiösen zwischen Reich Gottes und Welt, und blickt daher nach den Zeiten, da dieser vermeintliche Gegensatz noch nicht bestand, da die Kirche noch alle musikalische Kunst allein besaß, wie nach einem verlorenen Paradiese zurück. Allein es war nicht eine Entartung, nicht ein Abfall, vielmehr nur eine ganz natürliche Entwicklung, wenn die musikalische Kunst vom Ende des 16. Jahrhunderts an auch das Weltliche in den Kreis ihrer Darstellung zog und die diesem andersgearteten Inhalt entsprechenden neuen Darstellungsformen des monodischen Gesanges und der Instrumentalmusik sich bildete. Und es war von dieser Zeit an nicht die Aufgabe der Kirchenmusik und kann dies auch weder heute, noch zu irgend einer Zeit sein, die weltliche Musik und ihre Formen einfach zu negieren, sich hermetisch gegen sie abzuschließen: die Kirchenmusik mußte und muß sich vielmehr, wenn sie anders eine wirklich lebensfähige Kunst sein und bleiben will, die Fähigkeit bewahren, alle in einer Zeit lebendigen Kunstformen in sich aufzunehmen und sie ihrem höheren kirchlichen Zwecke dienstbar zu machen. Dies aber ist in der Bach'schen Kantate mit dem höchsten künstlerischen Vermögen und in eminent evangelisch-kirchlichem Geiste geschehen. — Ein weiterer Vorwurf, welcher der Kirchenkantate gemacht wird, ist der, daß sie den Gang des Gottesdienstes in konzertmäßiger Weise unterbreche. Allein auch er rührt davon her, daß man von der katholischen Anschauung über die Idee und Stellung des Chores und der kunstmäßigen Figuralmusik im Gottesdienst nicht loszukommen vermag. Den einen unter den Liturgikern der evangelischen Kirche ist der Chor der Repräsentant der idealen Gemeinde, der objektiven Kirche, ja der Chöre der Engel, die, während die irdische, reale Gemeinde ihren Choral singt, zwar in einem Geiste mit ihr, aber in höheren Weisen dem Herrn ihre Loblieder darbringen. Sie kommen zum klerikalen Chor, der aber nicht der evangelische ist, — wie denn wirklich die preußische Agende von 1822 z. B. alle liturgischen Gesangstücke, welche nach dem Gemeindeprincip unsrer Kirche nur von der Gemeinde gesungen werden sollen, dem Chor übertragen hat und damit vollständig zum katholisch-klerikalen Chor zurückgekehrt ist. Im direkten Gegensatz hiezu ist der Chor für andre nichts, als der Tonangeber und Stimmführer der Gemeinde, der als ein

Ausschuß geübterer Sänger aus derselben nichts weiter zu thun hat, als ihren Gesang zu stützen und zu leiten, der also folgerichtig überflüssig wird, sobald die Gemeinde solcher Unterstützung und Leitung nicht mehr bedarf und am wenigsten als ein innerlich notwendiges Institut des Gottesdienstes angesehen werden darf. Das sind die Rigoristen, denen das künstlerische an sich schon verdächtig ist und die daher nicht ängstlich genug vor einer zu „hohen Taxation der Musik gegenüber dem Worte Gottes" warnen können. Noch andere machen den Chor zum „lyrischen Evangelisten" der Gemeinde, der das Charisma höherer musikalischer Begabung und Bildung dem Herrn zu weihen und damit zugleich auch der Gemeinde zu dienen habe, deren receptive Empfänglichkeit über das Maß ihrer produktiven Kraft hinausgehe, und für die der in der kirchlichen Kunstmusik beschlossene Segen fruchtbar zu machen sei. Wirklich ist der evangelische Kirchenchor auch allein als eine rein künstlerisch-musikalische Institution zu fassen, und seine Mission im Gottesdienst besteht darin, diejenigen Stimmungen der Andacht zur Aussprache und Darstellung zu bringen, die eben nur im Gewande der Kunstmusik vollkommen angemessenen Ausdruck finden können. Und der richtige Platz, an welchem der Chor im Gottesdienst — der ja nicht „Handlung" im dramatischen Sinne Richard Wagners ist — innerlich notwendig eintreten muß, ist jedesmal da, wo die durch Gottes Wort geweckte Stimmung einen Höhepunkt erreicht hat, auf dem sie nur im höheren Chor der Kunstmusik laut werden kann, und an dem es der Gemeinde Bedürfnis wird, sich kontemplativ in diese Stimmung zu versenken, um ihres vollen Segens teilhaftig zu werden. Zwar hat selbst Mendelssohn einmal gesagt (Reisebriefe II. 1864. S. 75): „Eine wirkliche Kirchenmusik für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes dieselbe eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann," und viele sind noch heute seiner Meinung. Die evangelische Kirche aber hat, nachdem sie einmal eine eigene Kirchenmusik hatte, ganz wohl gewußt, an welchen Stellen sie dieselbe zur Steigerung der Wirkung des Gottesdienstes verwenden soll. Spitta (Bach II. S. 93 ff.) hat dies an der „Ordnung des lutherischen Gottesdienstes zu Leipzig" zur Zeit Bachs (zum Teil nach Bachs eigenhändiger Aufzeichnung) nachgewiesen. Wir führen hier als Beispiel noch die Ordnung des Hauptgottesdienstes am ersten Adventssonntag aus dem „Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchen-Buch" 1714. S. 3—20 wörtlich (nur unter Auslassung der Texte und Melodien und unter Voransetzung der ausführenden Organe) an:

1. (Chor) „wird ein Introitus musicieret" (Motette Hosianna Filio David etc.); 2. (Gemeinde) „wird der 19. Psalm D. Corn. Beckers (nach Heinr. Schütz' Mel.) gesungen"; 3. (Chor) „Missa musicieret" (Kyrie etc.); 4. (Liturg) „intonieret vorm Altar: Gloria in excelsis Deo"; 5. (Chor) „Missa vollführet" (Et in terra pax . . . Dei Patris. Amen); 6. (Gemeinde) „wird gesungen: Allein Gott in der Höh sei Ehr"; 7. (Liturg) „Collecta"; 8. (Liturg) „Wird die Epistel verlesen"; 9. (Gemeinde) „wird

gesungen: Nun komm der Heiden Heiland" (Hauptlied); 10. (Liturg) „wird das Evangelium verlesen"; 11. (Chor) „darauf ein Stück musicieret" (nämlich die Kantate, als „Hauptmusik": wenn sie zweiteilig war, der erste Teil); 12. (Gemeinde) „folget der Glaube: Wir glauben all an einen Gott"; 13. (Gemeinde) „bey der Predigt, vor dem Vaterunser, wird gesungen: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" (Kanzellied, Predigtlied); 14. (Chor) „nach der Predigt wird ein Stück musicieret" (Kantate, 2. Teil); 15. (Gemeinde) „alsdann wird gesungen: „Herr Christ der einge Gottes Sohn"; 16. (Liturg) „Collecta und Segen"; 17. (Gemeinde) „zum Beschluß wird gesungen: Sei Lob und Ehr mit hohem Preis."

Das ist die Ordnung eines Gottesdienstes unsrer Väter eben aus der Zeit, da die evangelische Kirchenmusik dem Höhepunkte ihrer Entwicklung sich nahte: sollte eine solche Ordnung für unsre Zeit nicht mehr angemessen sein? Bei solcher Einrichtung ist für die Figuralmusik ein bestimmter Platz gefunden und die Besorgnis, daß die Kunst einen zu großen Einfluß im Gottesdienst gewinnen könnte, kaum gerechtfertigt. Wo man die Bedeutung der evangelischen Figuralmusik richtig erkennt, da wird man sie freudig als eine Mithelferin am Bau des Reiches Gottes begrüßen und selbst das als einen der Kirche und dem Gottesdienst geleisteten köstlichen Dienst ansehen können, wenn unter Umständen auch sie allein es einmal sein sollte, welche entfremdete Glieder der Kirche wieder zuführt. — Als an der Peripherie des Kreises der gottesdienstlichen Kunstmusik der evangelischen Kirche liegend, wenn nicht ganz außerhalb dieses Kreises fallend und einen allein ins Gebiet der Liturgik gehörenden Nebenzweig bildend, ist nun noch auf den Altargesang ein Blick zu werfen. Zusammenfassend verstehen wir darunter alles das, was außer dem Choralgesang der Gemeinde und dem kunstmäßigen Figuralgesang des Chores im evangelischen Gottesdienst noch gesungen wird, also den recitativischen Gesang des Liturgen — den Accentus —, und die im engeren Sinn liturgischen Gesangstücke der Gemeinde, event. des Chores — den Concentus. Alles dies hat die evangelische Kirche aus dem mittelalterlich-katholischen Kirchengesang herübergenommen, es aber ihren gottesdienstlichen Principien und Bedürfnissen gemäß umgebildet. Schon das Unterlegen deutscher liturgischer Worte, statt der lateinischen, bedingte formale Änderungen minder wesentlicher Art; wichtiger war die Übertragung derjenigen Stücke, welche in der katholischen Kirche der klerikale Chor singt, an die Gemeinde, sowie das teilweise Ersetzen dieser Gesangstücke durch deutsche Kirchenlieder in der „deutschen Messe." Dadurch erhielt die Gemeinde, das handelnde Subjekt im Gottesdienst, ihren rechtmäßigen aktiven Anteil auch an diesem Teile desselben zurück und der Chor konnte nach und nach aus einem klerikalen zu einem evangelischen, aus einem liturgisch-musikalischen zu einem rein musikalischen Institut umgebildet werden; er konnte, nachdem ihm auch die Aufgabe der unterstützenden Begleitung des Gemeindegesangs, die er bis ins 17. Jahrhundert herein noch hatte, durch die Orgel abgenommen war, seinem rein künstlerischen Beruf mehr und mehr gerecht werden. Nach der Meinung vieler neueren Liturgiker wäre aber diese durch-

aus folgerichtige Entwicklung eine der Hauptursachen des Verfalles gewesen, in welchen der evangelische Gottesdienst in liturgisch-musikalischer Beziehung geraten ist. In der Restituierung des Altargesanges wird deshalb vielfach alles Heil für die entsprechende Neugestaltung des Gottesdienstes gesucht, auf sie hat sich die Hauptthätigkeit der Liturgiker unsrer Zeit fast ausschließlich gerichtet. Vom Standpunkte des Kirchenmusikers aus kann man nun zwar den liturgischen Wert des Altargesanges vollkommen anerkennen, kann auch der Anhänglichkeit, mit der die Gemeinden einzelner mittel- und norddeutschen Landeskirchen an demselben festhalten, alle Ehre widerfahren lassen, — und doch der Überzeugung sein, daß die Wiederbelebung des Choralgesangs und der kunstmäßigen evangelischen (nicht katholischen) Kirchenmusik für die deutsche evangelische Kirche zunächst wenigstens wichtiger sein dürfte, als die des liturgischen Altargesangs. —

III. Das Geburtsjahr des evangelischen Kirchengesangs war das Jahr 1524, sein Stiftungswort Luthers bekannter Ausspruch: „Ich bin willens deutsche Psalmen für das Volk zu machen, nämlich geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter die Leute komme" (Brief an Spalatin, um Neujahr 1524), sein durchschlagender Grundton Luthers Lied: „Nun freut euch, lieben Christen gmein, und laßt uns fröhlich singen" — und das Prototyp des deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs das „Achtliederbuch", das ebenfalls im Jahr 1524 erschienen ist. — Die **erste Periode** der geschichtlichen Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik läßt sich mit den runden Jahreszahlen 1525 — c. 1640 abgrenzen und im allgemeinen dahin charakterisieren, daß dieselbe während dieser ganzen Zeit die Grundlagen der mittelalterlich-katholischen Kirchenmusik principiell festhielt und nur erst die vorbereitenden Ansätze zu einzelnen eigentümlichen Neubildungen zeigt. Es war dies auch kaum anders zu erwarten: denn einerseits wollte ja die evangelische Kirche nicht einen Gegensatz zur katholischen darstellen, sondern „nur eine geläuterte Form derselben auf gleicher Grundlage"; andrerseits war es ihr auch gar nicht möglich, „gegenüber einer Kunsterscheinung von so erstaunlicher Vollendung", wie sie von der polyphonen Vokalmusik gerade im Reformationsjahrhundert erreicht wurde, „sofort eine neue lebenskräftige Kunst zu schaffen." „Wenn die Reformation namentlich für den Kultus nicht das zu leisten schien, was sie für die Lehre gethan hat, so geschah dies von dem ganz richtigen Gesichtspunkte aus, daß erst das Innere vollendet und sicher hergestellt sein müsse, bevor es zur äußern, sichtbaren Form auch in der Kirchenmusik gedeihen könne." Es war also selbstverständlich, daß die evangelische Kirche zunächst an Musik aus der katholischen Kirche herübernahm, was „rein" war, d. h. was dem Textinhalte nach den reformatorischen Lehrgrundsätzen nicht widersprach, und daß sie durch Einführung ihres volksmäßigen Gemeindegesangs nur erst den Grundstein einer neuen, ihr eigentümlichen Kirchenmusik legen konnte. Woher sie die Melodien des Gemeindegesangs während dieses ganzen Zeitraumes nahm, sowie die Bedingungen, unter welchen diese

auch daher genommen werden konnten: dies wurde bereits in dem Artikel „Choral" kurz erörtert, und da die damalige Orgelmusik in künstlerischer sowohl, als in kirchlicher Beziehung noch fast ganz bedeutungslos war, so bleibt für diesen Zeitraum nur übrig den kunstmäßigen Tonsatz der evangelischen Choralmelodien für die Zwecke des Kirchenchores näher zu betrachten. — In Bezug auf ihn lassen sich innert der ersten Periode zwei Zeitabschnitte unterscheiden, von denen der erste, wieder in runder Zahl, die Jahre 1525—1575 umfaßt. Das älteste Dokument kunstmäßigen Satzes unsrer Choralmelodien, das „Chorgesangbüchlein" von Johann Walther (vgl. den Art.), dem Urkantor der evangelischen Kirche, war 1524 und 1525 erschienen. Es behandelte, gleich allen ihm zunächst folgenden Chorbüchern, den Choral ganz in derselben Weise, wie in der Vokalmusik der katholischen Kirche der gregorianische Cantus firmus behandelt wurde: die im Tenor liegende Choralmelodie bildete die Grundlage und den Mittelpunkt des mehr oder weniger reich entwickelten Gewebes der kontrapunktierenden, unter sich gleichberechtigten übrigen Stimmen. Und so natürlich erschien jener Zeit die Verwendung unsrer Melodien als Tenore der Tonsätze, daß ja auch viele der größten katholischen Komponisten sie ohne weiteres benützten, nicht etwa um evangelische Kirchenmusik zu machen, sondern weil sie ihnen von rein künstlerischem Standpunkt aus als Melodien urkräftigen musikalischen Inhalts zu solcher Verwendung besonders tauglich erschienen und gleichsam allgegenwärtig waren. — Im zweiten Zeitabschnitte der ersten Periode, den wir allgemein mit den Jahren 1575 — c. 1640 begrenzen können, traten Änderungen ein, die teils im Wesen des Chorals selbst, teils aber auch in den praktischen Anforderungen des Gemeindegesangs ihren Grund hatten. Der Choral ist ein Lied und die Liedform verlangte mit Notwendigkeit die Kadenzierung der einzelnen Melodiezeilen, widerstrebte also einer absolut freien polyphonen Behandlung ganz ebenso, wie das weltliche Volkslied, und mußte daher gleich diesem zu der einfacheren Begleitung im Kontrapunkt „nota contra notam" hindrängen. Dies hat als einer der ersten Claude Goudimel richtig erkannt und in seinen einfachen Tonsätzen über die Psalmmelodien der reformierten Kirche von 1562 praktisch zur Ausführung gebracht. Es entsprach diese einfachere Art des Choralsatzes schon mehr auch den Anforderungen des Gemeindegesangs, den ja der Chor bis zu der Zeit allein zu begleiten hatte, da die Orgel für ihn eintreten konnte. Beides zusammen aber: der vereinfachte Satz und die Rücksicht auf den Gemeindegesang führte sofort noch die weitere Neuerung der Verlegung der Melodie aus dem Tenor in den Diskant herbei, einer Neuerung, die gewöhnlich, wenn auch nicht ganz genau zutreffend, auf Lukas Osiander und sein Gesangbuch von 1586 zurückgeführt wird. Bei dieser Satzweise, mit ihrem Zusammentreffen der Stimmen in den Zeileneinschnitten der Melodie und ihrem mehr oder weniger parallelen Rhythmus traten die Stimmen gegenüber der Melodie in die zweite Linie zurück, sie waren nicht mehr selbständige Gegenstimmen, sondern wurden mehr und mehr harmonischen Rücksichten dienstbar,

zur Begleitung, alles in der in den Vorreden der Kantionale immer und immer wieder betonten Rücksicht auf den Gemeindegesang, damit „der gemeine Mann die Melodien neben dem Figural mitsingen könne.“ Von solcher Rücksicht gebunden, ist in dieser Art des Choralsatzes viel minderwertige Kantorenarbeit entstanden: das beste in derselben hat Hans Leo Haßler und die ihm nachstrebenden Melchior Franck und Johann Jeep, die beide in Nürnberg wohl seine Schüler gewesen sind, geleistet. Gegen das Ende dieser Periode hin hat dann den Vertretern dieser Art der Choralbehandlung auch noch das auf musikalischem Gebiet eindringende Neue das Concept verwirrt; so z. B. die Chromatik dem Barth. Gesius u. a., die konzertierende Weise dem Mich. Prätorius rc., und manche der im Gothaischen Cantionale sacrum von 1648—1657 vereinigten Sätze machen durch das Unsichere ihrer Faktur einen fast dilettantischen Eindruck (Mich. Altenburg, Barth. Helder u. a.). Als eine Abart dieser Satzweise erscheinen die höher stilisierten Choralsätze Johann Eccards und der preußischen Tonschule, sowie einiger weitern Tonsetzer derselben Zeit, da auch sie die Stimmen schon mehr nach harmonischen Rücksichten, als noch streng melodisch-polyphon führen. Nach dem Vorgange v. Winterfelds werden namentlich die Eccard'schen Choräle in durchaus ungeschichtlicher Weise noch heute von vielen über Gebühr erhoben, ja geradezu als die höchste Leistung kunstmäßiger evangelischer Kirchenmusik angesehen. —

Als die **zweite Periode** der Geschichte unsrer Kirchenmusik bezeichnen wir die Zeit von c. 1640—1750. In ihr bildete sich die unsrer Kirche eigentümliche Kirchenmusik aus und erreichte in den Werken Seb. Bach's den Höhepunkt klassischer Vollendung. Auch in dieser Periode können füglich zwei Abschnitte unterschieden werden: eine Zeit der Vorbereitung und Vorarbeit und eine Zeit der Vollendung. Den ersten Abschnitt begrenzen annähernd die Jahre 1640 — c. 1710. In der Melodienbildung beginnt — wenn von einer Anzahl Weisen (z. B. von Joh. Herm. Schein und den Tonsetzern des Gothaischen Kantionals) abgesehen wird, die ursprünglich Tonsätzen älterer Faktur für den Kirchenchor (die Schein'schen meist Gelegenheitsgesängen) zugehörten und erst aus diesen in den Gemeindegesang kamen — im Jahr 1640 mit Johann Crüger und Johann Schop die Erfindung von genuin evangelisch-kirchlichen Melodien für den Gemeindegesang. Die Erfinder derselben schlossen sich vielfach an einzelne Dichter an, mit deren Liedern zugleich die Melodien dann in den Kirchengebrauch kamen: so beispielsweise Crüger, Ebeling, Christoph Peter u. a. an Paul Gerhardt und Joh. Franck, Schop und die ganze Reihe der Sänger, die man als den „Rist'schen Sängerkreis“ bezeichnet hat, an Joh. Rist, Heinrich Alberti u. a. an die Königsberger Dichter, Werner Fabricius an E. C. Homburg, Nikolaus Hasse an Dr. Heinr. Müller, Georg Joseph an Angelus Silesius u. s. w.; andere erfanden Melodien für bestimmte Gesangbücher: so Peter Sohren für seine Ausgabe der Praxis piet. mel. von 1668 und für sein GB. von 1683, Friedrich Funck für das Lüneb. GB. von 1686, die Nürnberger Organisten für das Saubert'sche Nürnb. GB. von 1677 u. 1690 u. s. w., und einzelne Dichter, wie Matthäus Apelles v. Löwenstern, Joachim Neander u. a. gaben ihren Liedern gleich selbsterfundene

Melodien mit. Es sind diese Melodien in der neuen Tonalität gesungen und es ist ihnen als harmonische Unterlage in den Gesangbüchern immer ein bezifferter Baß beigegeben, der durch die begleitende Orgel ausgeführt wurde. Man meint mit v. Winterfeld noch öfters in dieser Art der Choraldarstellung ein Armutszeugnis für die damaligen Komponisten erblicken zu sollen, welche die harmonische Ausgestaltung ihrer Melodien nicht mehr verstanden haben. Aber die Organisten jener Zeit wußten ihre Begleitung künstlerisch so zu gestalten, daß ein so ausgeführter Choral viele der ungelenken Kantorensätze der älteren und noch vielmehr die der meisten ausgesetzten Choralbücher unsrer Zeit, die ja allem und allen dienen wollen (— für Orgel, Chorgesang, Pianoforte und Harmonium — steht gewöhnlich auf dem Titel) und darum zu nichts recht dienen, in Hinsicht auf künstlerischen und kirchlichen Wert weit übertraf. — Die deutsche kirchliche Orgelmusik begründete Samuel Scheidt (vgl. den Art.) mit der Herausgabe seiner „Tabulatura nova" im Jahr 1624. In diesem Werke ist der Choral zum erstenmal und mit reicher Erfindungskraft orgelmäßig behandelt; aus den hier sich findenden Keimen bildeten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die Formen des kirchlichen Orgelchorals und mit ihnen zugleich ein kunstmäßiger Orgelstil heraus. In treufleißigem und durchaus kirchlichem Sinne folgten den Spuren Scheidt's zunächst die mitteldeutschen, insbesondere die thüringischen Organisten — und unter ihnen bereits verschiedene Angehörige der Bachfamilie; aber sie vermochten zu größeren geschlossenen Formen noch nicht durchzudringen. Die nordische Organistenschule dagegen hatte, der Richtung ihres Meisters Sweelinck folgend, ihr Hauptaugenmerk auf die Ausbildung einer virtuosen Orgeltechnik gerichtet und gelangte zwar auch zu einer eigenen Weise der Choralbehandlung, bei der aber das rein Musikalische in den Vordergrund, das Kirchliche mehr zurücktrat. Erst Johann Pachelbel (vgl. den Art.), einem süddeutschen Meister, der aber längere Zeit in Thüringen (Eisenach, Erfurt, Gotha) gewirkt hat, gelang es, im Orgelchoral einen wesentlichen Schritt vorwärts zu thun, indem er den einfach großen Formen der italienischen Instrumentalkomponisten das in Mitteldeutschland in der Choralbehandlung Geleistete lebendig assimilierte und den Choral gerade in seinen kirchlichen Beziehungen als Objekt kunstmäßiger Bearbeitung auf der Orgel auffaßte. Er ist so der eigentliche Vorläufer Bach's geworden. — Parallel mit der Orgelmusik, und bald in immer nähere Beziehungen zu ihr tretend, entwickelte sich nun auch die eigene Figuralmusik unsrer Kirche. Es war diese mehr und mehr dazu gekommen, den einzelnen kirchlichen Tag nach seiner heilsökonomischen Stellung und Bedeutung im Kirchenjahre zu individualisieren; wollte die kunstmäßige Kirchenmusik hierbei mithelfen, so konnten ihr die allgemeinen Stücke der Messe nicht mehr genügen; es waren solche nötig, die speciell auf die an einem einzelnen Tag gefeierte Heilsthatsache dadurch eingingen, daß sie Sprüche aus der jedesmaligen Perikope, oder ein entsprechendes Kirchenlied zur textlichen und den für den betreffenden Tag typischen Choral zur musikalischen Unterlage nahmen. So waren schon gegen Ende des vorangehenden Zeitabschnittes

die „Evangeliensprüche“ (z. B. von Melch. Vulpius, Melch. Franck u. v. a.) entstanden, motettenartige Chorgesänge über signifikante Sprüche aus den Perikopen, die in der Folge als Hauptchöre in die Kirchenkantate übergingen. Wie dann die weiteren neuen Formen der evangelischen Figuralmusik: das Arioso und die deutsche geistliche Arie hervorgetreten und zuerst einzeln gepflegt worden sind, um später in der älteren Kirchenkantate vereinigt zu werden, — dies alles war schon in dem Artikel „Kirchenkantate“ des Näheren zu erörtern, auf den daher verwiesen werden kann.

Der zweite Abschnitt dieser Periode umfaßt in der Zeit von 1710—1750 die gesamte Wirksamkeit Sebastian Bach's, des größten Meisters der evangelischen Kirchenmusik, durch den nun alles zu herrlichster Blüte und reichster Frucht gedieh, was in der vorangegangenen Zeit an Keimen und Ansätzen hervorgetreten war. — Zunächst führte Bach den Orgelchoral über Pachelbel hinaus zur Vollendung. Was diesem noch gefehlt hatte: die volle künstlerische Freiheit und Einheitlichkeit in der Kontrapunktierung einer Choralmelodie, das erreichte Bach dadurch, daß er diese Kontrapunktierung aus einem einheitlichen, meist frei erfundenen, seltener nur aus der Melodie selbst herausgebildeten Motiv entwickelte und dieses Motiv mit genialer Kunst immer so zu gestalten wußte, daß es den Stimmungsinhalt der Melodie auf dem poetischen Vorstellungshintergrunde des zugehörigen Kirchenliedtextes vollkommen zu musikalischem Ausdruck brachte, und so das „silberne Gewebe bildet, in dem die goldene Frucht der Choralmelodie hängt.“ Dann aber schritt Bach noch zu der höheren Gestaltung der „Choralphantasie“ vor, die ein durchaus freies instrumentales Stimmungsbild darstellt, das „durch die hineingewobene Choralmelodie von einer helleren poetischen Empfindung durchleuchtet“ wird. Damit war er auf einem Höhepunkt freier instrumentaler Gestaltung angelangt, der bereits über den Kreis des Kirchlichen hinausragt und auf die reine Instrumentalmusik hinausdeutet. Für Bach, den Kirchenmusiker, war es daher jetzt notwendig, sich „nach einem Mittel umzusehen, durch welches das Übergewicht des Chorals wiederhergestellt werden konnte, ohne jenen großen Errungenschaften auf instrumentalem Gebiet Abbruch zu thun.“ Er fand dieses Mittel darin, daß er durch die instrumentale Form zur vokalen durchdrang, und in das selbständige Stimmungsbild seines Instrumentalkörpers „den Chor der Menschenstimmen mit dem Kirchenliede eintreten ließ, das nun durch seine höhere sittliche Bedeutung alles übrige beherrschte und in seine (kirchlich-gottesdienstliche) Sphäre zwang.“ So ist die Bach'sche Kirchenkantate entstanden, in der neben den Orgelwerken der eigentliche Schatz kunstmäßiger evangelischer Kirchenmusik beschlossen ist, ein Schatz, der nur der Neubelebung im Gottesdienste und der Fruchtbarmachung für Neubildungen im Geiste und mit den Kunstmitteln unsrer Zeit wartet. — An neuen Choralmelodien sind auch in diesem Zeitabschnitte dem kirchlichen Choralschatz noch eine ziemlich große Anzahl hinzugekommen, und es haben viele derselben ökumenische Geltung im Gemeindegesang, oder doch mehr oder weniger weite Verbreitung im Gebrauche der einzelnen Landes- und

Provinzialkirchen zu erlangen vermocht. Am zahlreichsten fanden die den Kreisen des Pietismus entstammenden „Halle'schen Melodien" des Darmstädtischen Gesangbuchs von 1698 (vgl. den Art.) und des Freylinghausen'schen Gesangbuchs von 1704—1741 (vgl. den Art.) Eingang, wie oft man auch von Anfang an die durchaus unkirchliche Haltung mancher derselben getadelt hat. Doch findet sich ja unter ihnen auch eine namhafte Zahl inniger, schöner Weisen, welche die Kirche mit Fug und Recht sich aneignen konnte. Für eine Anzahl weiterer dieser Zeit angehöriger Melodien sind sodann die Quellen: die Choralbücher von Störl, Bronner, Witt, Graupner, Telemann, Dretzel, König, Stözel, Reimann u. s. w.; für einzelne sind auch handschriftliche Quellen aufgefunden worden. Im allgemeinen aber kann ihre Herkunft, über die in den genannten Büchern entweder gar keine Angaben, oder doch nur unbestimmte Andeutungen sich finden, nur vermutungsweise auf die Herausgeber der Choralbücher, in denen sich diese Melodien zuerst vorfinden, zurückgeführt werden. —

Auch in der **dritten Periode** der geschichtlichen Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, von 1750 bis zur Gegenwart, lassen sich füglich wiederum zwei Zeitabschnitte unterscheiden: von 1750—1817 die Zeit des Niedergangs bis zur völligen Verflachung und Stillosigkeit, und von 1817 an die Zeit der Restaurationsbestrebungen. — Im ersten dieser Zeitabschnitte sehen wir unmittelbar nach Bach und hauptsächlich auch auf ihm fußend die musikalische Kunst sich der weltlichen Instrumentalmusik zuwenden, um auf diesem Gebiete bald die herrlichsten Blüten zu treiben. Auch in der kirchlichen Figuralmusik machte sich nach Bach, dessen Kirchenwerken freilich schon seine eigene Zeit nur ein geringes Maß von Verständnis entgegengebracht hatte, unter der Führung Graun's und Hasse's eine andere Richtung geltend, die von dem Kirchenstil der gleichzeitigen Italiener (Leonardo Leo's und anderer) beeinflußt war. Schlimmer aber als diese Veränderungen auf musikalischem Gebiete erwiesen sich für die evangelische Kirchenmusik die Wandlungen im kirchlichen Leben selbst. Der Glaube an den zum Heil der Sünderwelt menschgewordenen Sohn Gottes erlosch: es begann die Zeit der Aufklärung, die mit ihrem vagen, rührseligen Geschwätz von Gott, Tugend und Unsterblichkeit alles religiös Ideale vernichtete und damit auch größeren Kirchenmusikern, als die Doles, Hiller, Homilius u. s. w. waren, jede Möglichkeit eines höheren künstlerischen Schwunges hätte benehmen müssen. Eine wirkliche Kirchenmusik war für diese Zeit, die nicht einen evangelischen Gottesdienst mehr, sondern nur noch „christliche Gottesverehrungen" kannte, unmöglich und unnötig zugleich und wurde wirklich auch nur gewohnheitsmäßig noch weiter gemacht. Die vandalische Verwüstung der alten Kirchenlieder und ihrer Weisen durch Umdichtung und Umarbeitung — „Verbesserung" nannte man es — und die geist- und geschmacklose Lieder- und Melodienmacherei, welche die Gesang- und Choralbücher mit neuen Produkten der trivialsten Art füllte, brachte zunächst den Gemeindegesang in den traurigsten Verfall. Die alten Lieder und Choräle schwanden aus dem Gemeindebewußtsein, und die neuen erwiesen sich samt und sonders als taube Blüten — „seit hundert Jahren ist nicht eine einzige

Choralmelodie mehr erfunden worden, die sich als solche bewährt hätte." Damit war aber der kirchlichen Orgel- und Figuralmusik der Boden unter den Füßen weggezogen. Wohl erhielt sich in der Orgelmusik die Bach'sche Tradition der Choralbearbeitung noch fort, aber der Geist war gewichen und die leere Form verlief vielfach im Sande des berüchtigten „Organistenzwirns;" ja, in einer andern Richtung, die auf der Orgel, statt gottesdienstliche Orgelmusik machen, malen, rühren, oder gar belehren wollte, sank die deutsche Orgelkunst bis auf die Stufe der Taschenspielerkunststücke des Abt Vogler und der „Galanterien" der süddeutschen Organisten herab. — Auch in der Figuralmusik dieser Zeit fand zwar der Gemeindechoral noch Verwendung, aber er bildete nicht mehr den kirchlichen Mittelpunkt dieser Musiken, sondern wurde zum gelegentlichen, rein äußerlichen Effektmittel in denselben erniedrigt. So zeigen das Ende des vorigen und die beiden ersten Jahrzehnte unsres Jahrhunderts die evangelisch-kirchliche Figuralmusik in einem Zustande tiefster Verflachung und vollendeter Stillosigkeit, wie jeder Blick in eine der damaligen einschlägigen Sammlungen — etwa in die drei dicken Bände der „Heiligen Cäcilia" von J. D. Sander, oder in den zweiten Teil des Knecht'schen Choralbuchs (S. 214—308) — bis zur Evidenz erweist. —

Den zweiten Abschnitt dieser dritten Periode, von 1817 bis zur Gegenwart, bezeichneten wir als die Zeit der Restaurationsbestrebungen auf dem Felde unsrer Kirchenmusik. Allgemein wird die dritte Säkularfeier der Reformation im Jahr 1817 als der Zeitpunkt angenommen, von dem an ein neues Glaubensleben in der deutschen evangelischen Kirche erwachte und von dem an das Bestreben sich zeigt, den Faden der geschichtlichen Kontinuität, den die rationalistische Zeit gänzlich verloren hatte, insbesondere auch auf religiös-kirchlichem Lebensgebiete wieder aufzunehmen. Nun lag aber kaum ein Teil des evangelischen Gottesdienstes in ärgerer Verwüstung da, als der liturgische und musikalische; es war daher nur natürlich, wenn sich das Streben nach Erneuerung und Besserung mit besonderer Aufmerksamkeit ihm zuwandte. Umfassende und gründliche historische Forschungen haben die älteren liturgischen und musikalischen Schätze der evangelischen Kirche aus dem Schutt der Vergessenheit wieder ausgegraben und die Neugestaltung der Agenden, der Gemeindegesang- und Choralbücher ermöglicht. Im Hinblick auf die kirchliche Musik im besondern hatten wir jedoch schon weiter oben Veranlassung darzulegen, daß der bedeutendste Forscher auf diesem speciellen Gebiete, Karl v. Winterfeld, von einer Anschauung ausging, die in ihrem tiefsten Grunde nicht evangelisch, sondern katholisch war, daß aber diese Anschauung die herrschende geworden und bis in die Gegenwart herein geblieben ist, und daß sie bis zur Stunde auch allen Restaurationsbestrebungen ihre Richtung gegeben hat. Es mußte dies auf den Erfolg dieser Bestrebungen drücken, und so bleibt für Gegenwart und Zukunft in allewege noch Arbeit die Fülle, bis das hohe Ziel der Wiederherstellung und Neubelebung der evangelischen Kirchenmusik erreicht sein wird.

Kirchentöne, Kirchentonarten. Während des Mittelalters war der Kultus der alle Lebensgebiete beherrschenden Kirche auch die fast ausschließliche Pflegestätte der Kunst, insbesondere der musikalischen. Es werden daher die Tonreihen des Systems, das aller musikalischen Kunst jener Zeit zu Grunde lag, auch heute noch mit Recht Kirchentöne, und im Hinblick auf ihre spätere polyphone Behandlung, bei welcher mehr und mehr der harmonische Gesichtspunkt vor dem rein melodischen in den Vordergrund trat, Kirchentonarten genannt. Die kunstmäßige Kirchenmusik der evangelischen Kirche basiert nun zwar nicht mehr auf dem System der Kirchentöne, sondern gehört unsrem modernen Tonsystem an; dagegen hat unsre Kirche im Reformationsjahrhundert den liturgischen Gesang der mittelalterlich-katholischen Kirche formell nur unwesentlich geändert herübergenommen und seitdem beibehalten, und auch das neue Element, das sie in ihrem volksmäßigen Gemeindegesang der Kirchenmusik hinzubrachte, folgt seinem älteren, kirchlich wertvollsten Teile nach noch den Gesetzen der alten Tonalität. Daraus erwächst für uns die Aufgabe, an dieser Stelle die vielbehandelte Lehre von den Kirchentönen ebenfalls kurz darzulegen. —

Den ältesten kirchlichen Melodien liegen vier Oktavenreihen zu Grunde, die auf den Tönen D, E, F und G diatonisch aufgebaut sind. Jede dieser Oktavenreihen erhält ihre charakteristische Eigenart zunächst durch ihren Grund- oder Finalton,[1]) von dem die Bewegung aller melodischen Bildungen innerhalb der betreffenden Tonreihe ausgeht und in den sie nach ihrem Emporstreben zur Bewegung als in ihren Ruhepunkt zurückkehrt. Der Finale steht als zweitwichtigster Ton die Dominante jeder Oktavenreihe gegenüber. Sie ist der Mittelpunkt der melodischen Bewegung, um den sich die einzelnen melodischen Gebilde lagern, und so wichtig, daß z. B. in der kirchlichen Psalmodie die Bedeutung des Finaltones vor ihr, als dem Recitationston, fast verschwindet.[2]) Während nun aber die modernen Tonarten stets die Quinte als Dominante verwenden, gestaltete sich die Sache für die Kirchentöne so, daß in den authentischen unter ihnen ebenfalls die Quinte, in den plagalen dagegen die Terz unter der Quinte als Dominante benutzt wurde. Eine Ausnahme von dieser Regel mußten der III. und VIII. Ton machen: für sie war h als Chorda mobilis (bald B rotundum, bald B quadratum, b u. ♮)

---

[1]) Hucbald, Musica Enchir. cap. III, bei Gerbert, Script. eccles. de Mus. I. S. 232, lehrt: die Töne D, E, F, G „terminales sive finales dicuntur, quia in unum ex his quatuor melos omne finiri necesse est," und Joannes de Anglia, bei Gerbert a. a. O. II. S. 53 sagt: „tota vis cantus ad finales respicit." Vgl. auch Guido v. Arezzo, Discipl. artis mus. Kap. XI u. XII, das. II. S. 12. und Abt Odo bei Ambros, Gesch. der Musik II. S. 54. Anm. 2.

[2]) „La dominante est comme la maistresse ou la regne des autres notes et celle, sur qui le chant a d'avantage son cours, son retour et son soustien, et qui, jointe avec la finale, donnent ensemble la principale forme et la distinction à chaque mode," sagt Jumilhac, Science et pratique du plain-chant. 1674. Vgl. P. Kienle, Choralschule. 1884. S. 44. Anm.

zur Dominante untauglich, und es mußte c als solche substituiert werden, was folgerichtig auch noch für den IV. Ton statt der Terz unter h, die Terz unter c, also a als Dominante ergab.

Toni.	Finale.	Dominante.	Toni.	Finale.	Dominante.
I. Ton. Dorisch	D	a	VII. Ton. Mixolydisch	G	d
II. Ton. Hypodorisch	D	f	VIII. Ton. Hypomixolyd.	G	c statt h
III. Ton. Phrygisch	E	c statt h	IX. Ton. Äolisch	A	e
IV. Ton. Hypophrygisch	E	a statt g	X. Ton. Hypoäolisch	A	c
V. Ton. Lydisch	F	c	XI. Ton. Jonisch	C	g
VI. Ton. Hypolydisch	F	a	XII. Ton. Hypoionisch	C	e

Des weiteren ist die besondere Physiognomie jeder Oktavenreihe sodann noch in der verschiedenen Lage der Halb- und Ganztonschritte begründet, die als jeder derselben wesentliche Töne ergiebt: für die erste die kleine Terz und große Sext; für die zweite die kleine Terz und die kleine Sekunde; für die dritte die große Terz und die übermäßige Quarte, und für die vierte die große Terz und die kleine Septime. Die älteste kirchliche Musiktheorie bezeichnete diese vier Oktavengattungen mit den griechischen Zahlen: Protos (I. Ton), Deuteros (II. Ton), Tritos (III. Ton), Tetartos (IV. Ton), und deutete damit augenscheinlich auf eine antik griechische Grundlage derselben zurück. Dieser Andeutung folgend gaben ihnen spätere Theoretiker die griechischen Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch, die jedoch den Namen der antiken griechischen Tonreihen nicht entsprechen, wie man lange irrtümlich gemeint hat, und die auch erst durch Glarean im 16. Jahrhundert in allgemeineren Gebrauch kamen.[1]) — Das in diesen Tonreihen vorliegende Tonmaterial wurde nun aber bei der Melodienbildung verschieden und nach ganz bestimmten Regeln verwendet. Für eine Art von Melodien war der **Umfang** oder **Ambitus** in dem Raume zwischen Grundton und Oktav gegeben (Cantus perfectus), und viele ältere, treffliche derselben bedurften nicht einmal diesen (Cantus imperfectus);[2]) spätere, reicher gestaltete Melodien dagegen konnten diesen Ambitus auch überschreiten (Cantus plusquamperfectus) und nach oben noch die None und Decime, nach unten, um Ansatz- oder Intonations- und Schlußformeln zu bilden, die Untersekunde und Unterterz hinzunehmen.[3]) Eine zweite, von der ersten abge-

[1]) Doch hat Glarean die griechischen Namen für die Kirchentöne nicht aufgebracht, und also auch die dadurch entstandene Verwirrung nicht verschuldet, wie noch immer angenommen wird. Einer der ersten, der sich dieser Namen für die Kirchentöne bediente, war Hucbald, Opuscula mus. bei Gerbert, Script. eccles. I. S. 127. Vgl. auch Bellermann, Kontrapunkt. 1862. S. 44 u. v. Dommer, Mus. Lex 1865. S. 861.

[2]) Beispiele solcher Melodien, welche kaum den Umfang einer Quinte überschreiten, sind bei Glarean, Dodekach. 1547. Lib. I. S. 34 angeführt.

[3]) Hucbald, Harm. inst. sagt hierüber: Unusquisque tonus a suo finali usque in nonum sonum ascendit, descendit autem in sibi vicinum, et aliquando ad secundum

leitete Art von Melodien bewegte sich um den Grundton herum in dem Raume von dessen Unterquarte bis zu seiner Oberquinte, ohne daß jedoch weder die Finale noch die Dominante der ursprünglichen Tonreihen ihre maßgebende Bedeutung für diese abgeleiteten verloren. Jene vier ersten Tonreihen, deren Festsetzung die Tradition dem heiligen Ambrosius (daher ambrosianische Kirchentöne, vgl. den Art.) zuschreibt, nannte man authentische (vgl. den Art.), und glaubte in den auf ihnen aufgebauten Kirchenmelodien hauptsächlich den Ausdruck männlicher Kraft und Würde finden zu sollen. Die zweiten vier Tonreihen, deren Aufstellung auf Gregor d. Gr. (vgl. den Art.) zurückgeführt wird, heißen plagale (vgl. den Art.), und es wird deren Melodien mehr der Ausdruck weichen, milden, weiblichen Wesens zugeschrieben.[1]) Ursprünglich nur natürliche Unterabteilungen der authentischen Tonreihen darstellend, wurden die plagalen Kirchentöne später immer mehr als eigene und selbständige Tonreihen betrachtet; obwohl schon Guido v. Arezzo dies als einen Mißbrauch erklärte;[2]) und als man im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung gegen den Ausgang des Mittelalters dazu kam, auch auf der sechsten und achten Tonstufe vier weitere Tonreihen zu bilden,[3]) hatte man ein System von 12 Kirchentönen, nämlich:

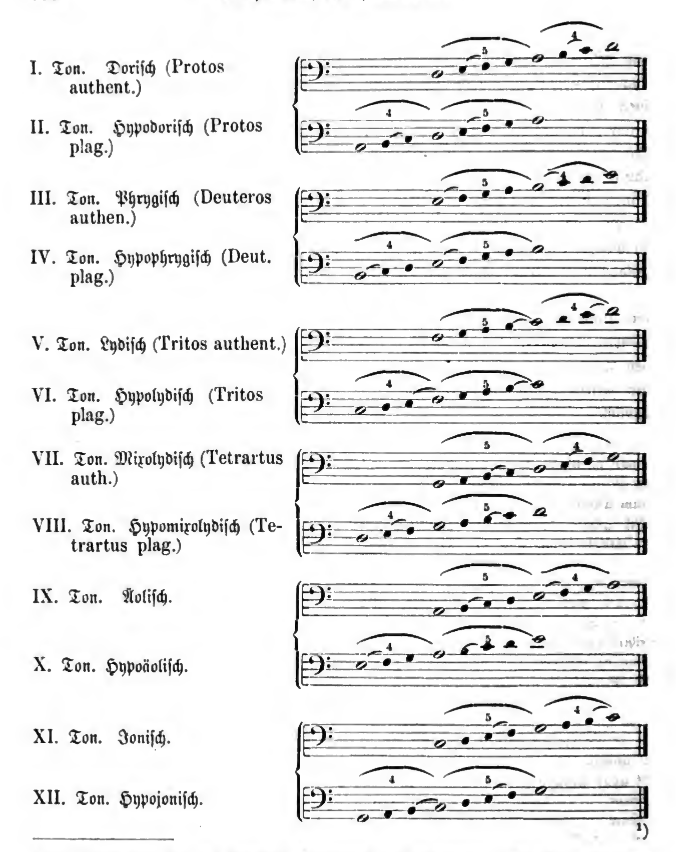
---

vel tertium," und Glarean, Dodekach. 1547. S. 118 bemerkt speciell zum Dorischen: „huic modo peculiare est supra diapason semiditono exultare, cum magna hercle gratia!" Es ist also dieses Überschreiten des Ambitus nicht nur ein gelegentliches, etwa „ad exprimendum animi ardorem" angewendetes, wie Walther, Musik. Lex. 1732. S. 410 bezüglich der Mel. „Vater unser im Himmelreich" meint; vgl. auch v. Tucher, Schatz II. S. 376, sowie S. 419 die Anm. 2 zu der Mel. „Wir glauben all an einen Gott". Weiteres über den Ambitus der Kirchenmelodien vgl. man im Tonale Bernardi bei Gerbert, Script. II. S. 266; Mart. Agricola, Ein kurtz deudsch Musica. 1523. Bl. 28—32: Forkel, Gesch. der Musik. II. S. 172; Antony, Lehrb. des Greg. Ges. 1829. S. 19 u. a.

[1]) Die individualisierende Charakterisierung zunächst der authentischen und plagalen Tonreihen, dann aber auch der einzelnen Kirchentöne hat die alten Musikschriftsteller viel beschäftigt. Man vgl. hierüber z. B. die oft citierten Verse Adams von Fulda 1490, bei Gerbert, a. a. O. III. S. 356, ferner des Joan. Aegidii Ars musica, ebendas. II. S. 387; des Kardinals Bona, De divina Psalm. 1653. Cap. VII. p. IV, de singulis tonis eorumque effectibus, u. v. a.

[2]) Er sagt im Mikrol. 12, bei Gerbert, a. a. O. II. S. 56. 57: „. . . consilium fuit, ut quisque tropus partiretur in duos, ut gravia gravibus, acuta convenirent acutis. Et acuti authentici, graves vero graece plagae, latine subjugales, vel laterales vocantur . . . abusio autem tradidit Latinis dicere pro authento proto et plagis proti: primus et secundus . . . igitur octo sunt modi." Vgl. auch Herm. Contractus bei Gerbert, a. a. O. II. S. 132, und Adam v. Fulda, ebendas. III. S. 355. Ambros, Gesch. der Musik II. S. 47—49. P. Kienle, Choralschule 1884. S. 42.

[3]) Auf der siebenten Stufe H konnte eine diatonische Oktavgattung nicht gebildet werden, weil sie eine verminderte Quint erhalten hätte. Die Alten waren, wie Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. § 37. S. 66 in seiner drastischen Weise meint, „genötigt, den siebenten diatonischen Klang, welchen man h nennet, mit allem seinem Anhange und Stuffen-Werke für unächt als einen H-sohn pro spurio zu erklären und zu verwerffen, weil sie, entweder aus



---

grober Unwissenheit oder aus thörichtem Aberglauben und schulfüchsigem Eigensinn, demselben Grundklange die Quinte fis nicht zugestehen durfften." Doch wurde die erhöhte Quinte öfters auch zugestanden, dann entstanden auf h zwei weitere Kirchentöne, die, obwohl sie nur Transpositionen des Phrygischen darstellen, mehrfach als 13. und 14. Ton gezählt wurden.

[1]) Dies ist das System der Kirchentöne, wie es Glarean im Dodekachord. 1547. S. 83 aufgestellt hat, wie es aber schon in des Bernonis Augensis prolog. bei Gerbert, Script. II.

Um bestimmte, aus diesen Tonreihen gebildete Melodien in einer für den Sänger bequemen Lage und in der Notenschrift so darstellen zu können, daß sie das fünflinige Notensystem weder nach unten noch nach oben um mehr als einen Ton überschritten, wendete man für dieselben die Transposition an. Man schrieb sie statt in der natürlichen Lage (Systema naturale) des Tones, dem sie angehörten, und in den natürlichen oder großen Schlüsseln (Chiave; der F-Schlüssel für den Baß auf der 4., die drei C-Schlüssel für Tenor, Alt und Sopran auf der 4., 3. und 1. Linie), in einer transponierten (Systema transpositum) und den versetzten oder kleinen Schlüsseln (Chiavette; der F-Schlüssel auf der 3., der C-Schlüssel auf der 3. und 2., und der G-(Violin-)Schlüssel auf der 2. Linie): entweder unter Vorzeichnung eines b am Schlüssel als Genus molle, oder unter Vorzeichnung eines ♯ als Genus durum. Auf diese Weise konnte jede Oktavgattung je nach Bedürfnis im ersten Falle eine Quart höher oder eine Quinte tiefer, im zweiten eine Quinte höher, oder eine Quart tiefer, also z. B. das Dorische in folgenden drei Formen:

Dorius regularis:

Dorius transpositus. Genus molle:

Dorius transpositus. Genus durum:
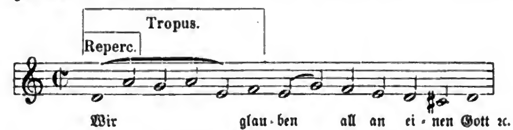
notiert werden, ohne in beiden Fällen die Intervallenverhältnisse zu alterieren.[1]) — Aus dem in diesen Oktavenreihen vorliegenden Tonmaterial wurden die einstimmi-

---

S. 73 erwähnt ist. Andere alte Theoretiker ordnen die Töne anders; Hucbald z. B. beginnt mit A—a, Hypodorisch, bezeichnet diese Oktavgattung als „Primum modum" und zählt die übrigen Töne aufwärts, den Stufen der A-moll-Leiter folgend; noch anders zählt Guido v. Arezzo. Zarlino, Istitutione harmoniche, in der Ges.-Ausg. seiner Werke 1589. Lib. IV. cap. X. S. 399 führt die 12 Kirchentöne (er besteht auf der Anerkennung von 12, aber auch nur von 12) in der Ordnung auf, daß er mit Jonisch beginnt und mit Äolisch schließt. Es folgte ihm in dieser Anordnung noch keiner der bedeutenderen Theoretiker seines Jahrhunderts, und so erscheint dieselbe, die mit dem Prototyp der modernen Durtonart beginnt und mit dem der modernen Molltonart endet, als eine prophetische Vorausnahme der Änderung, welche zur Aufgabe der Kirchentöne und zur Annahme der modernen Tonalität führte.

[1]) Unser Choral „Da Christus geboren war (In natali Domini)" z. B. ist in G mit einem b als Vorzeichnung notiert, nicht G-moll, sondern Dorisch transponiert. H. L. Haßler (1608) hat seine neuerlich öfters abgedruckten Sätze zu „Ein feste Burg ist unser Gott" und „Vom Himmel hoch da komm ich her" in F, statt in C, also ionisch transponiert und in den versetzten Schlüsseln geschrieben. — Die Transposition in die Oberquinte mit einem ♯ als Vorzeichnung wird übrigens weder von den alten, noch von den Theoretikern der Gegenwart allgemein als berechtigt anerkannt. Viele der alten Musikschriftsteller kennen nur eine Versetzung

gen Melodien des gregorianischen Gesanges nach den jedem einzelnen Kirchenton eigenen Gesetzen vokaler Melodik und durchaus freier Rhythmik gebildet. Dabei boten die Tonreihen an sich schon gewisse melodische Formeln und Gänge dar, aus denen sich nach und nach die stereotyp werdenden Ansatzformeln und Tonverbindungen der Repercussion und der Tropen bildeten. Reperkussion, Wiederschlag, hieß der melodische Tonschritt, welcher den Grund- oder Finalton einer Oktavengattung mit deren Dominante verband.[1]) Mit der Reperkussion in Verbindung standen die Tropen, gewisse, während der freieren Bewegung eines Gesanges wiederholt angeschlagene Tonverbindungen, in denen die Haupttöne der melodischen Bewegung formelhaft zusammengefaßt erscheinen und die daher für die jedem einzelnen Kirchenton angehörigen Melodien charakteristisch sind.[2]) Eine Verbindung der Reperkussion mit einem Tropus zeigt uns z. B. die Anfangszeile des deutschen Credo: „Wir glauben all an einen Gott:"



Die so gebildeten Melodien wurden, indem man sie für den kirchlichen Gebrauch feststellte, zum Cantus firmus und damit zur Grundlage der späteren polyphonen Kirchenmusik. Das Wesen dieser Musik besteht darin, daß ein solcher Cantus firmus, eine ausgeprägte, abgerundete, gewöhnlich kirchliche, öfters auch weltliche Melodie, die dem Tenor als der von Natur zur Melodieführung am besten ge-

in die Oberquarte und stimmen z. B. mit Adam Gumpeltzhaimer, Comp. Mus. 1595. Fol. 13. 14 überein, welcher lehrt: Primus tonus versatur in canto duro inter D et D per octavam, in cantu molli inter G et G per octavam. Finem habet in D duro et G molli." Dieser Ansicht folgen z. B. Wollersheim, Theoret.-prakt. Anweisung zur Erlernung des greg. Ges. 1858. S. 95. 96, Haberl, Magister choralis. § 20, P. Kienle, Choralschule. 1884. S. 46—49, u. v. a. Dagegen sagt z. B. Heinr. Faber, Ad Mus. pract. Introductio. 1571. Pars I. cap. 9: „Scias autem tonos ad quartam transpositos esse b molles, ad quintam ♮ durales . . ." — Vgl. Marx. bei Schilling, Musik. Lex. III. S. 660. 661, und in seiner Lehre von der musik. Komp. I. S. 380—382; Döring, Choralkunde. 1865. S. 367. 368; Herzog, Orgelschule 1876 (3. Aufl.) Einl. S. 12 u. a.

[1]) Mit der Reperkussion des I. Kirchentones, dem Tonschritt d—a, beginnen unter unsern alten Chorälen z. B. „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn", „Erschienen ist der herrlich Tag", „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" u. a.

[2]) „Tropus est brevis conceptus in cujusque toni repercussione incipiens, quae singulis psalmorum et responsoriorum versibus in fine additur," erklärt Lukas Lossius, Erotem. mus. 1590. Tropen nach Lukas Lossius hat Kraußold, Hist.-musik. Handbuch für den Kirchen- und Choralges. 1855. Notenbeisp. zu S. 53, andere J. Blied, Euterpe 1873. S. 171 mitgeteilt. — Doch wurden auch die Neumen und die Kirchentöne selbst Tropus genannt; vgl. v. Dommer, Musik. Lexikon. 1865. S. 892. 393.

eigneten Stimme übertragen war, zum Mittelpunkt des jeweiligen Tongebildes gemacht, und die begleitenden Stimmen nach den Gesetzen ihrer melodischen Führung und vokalen Rhythmik aus ihr entwickelt, und als mehr oder weniger selbständige Gegenstimmen, als lebendige Glieder eines organischen Körpers gegen sie geführt und mit ihr verflochten wurden. — Die an sich einfache Lehre von den Kirchentönen und die Regeln solcher Kontrapunktik hat die Musiktheorie des späteren Mittelalters in der subtilsten Weise ausgebildet, aber zugleich auch dunkel und abstrus gemacht. „In düstere Hörsäle und einengende Mauern gebannt, wurde die mit aller unbeholfenen Gründlichkeit und ehrenwerten Schwerfälligkeit in mühsamer Arbeit und grübelndem Forschen betriebene spekulative Musik selbst dunkel, düster und tiefsinnig."[1]) Diese graue Theorie hinderte allerdings die polyphone Vokalmusik nicht, im 16. Jahrhundert den Höhenstand klassischer Vollendung zu erreichen; als aber dieser erreicht war, fing sie und mit ihr das Tonsystem, auf dem sie beruhte, an abzuwelken, und die moderne Musik auf instrumental-harmonischer, statt auf vokal-melodischer Grundlage trat als neue Macht an ihre Stelle. Damit schwand auch die Bedeutung der Kirchentöne. Wohl blieb das Gefühl für das Charakteristische dieser Tonreihen noch bis tief ins 17. Jahrhundert herein lebendig; aber es war schon lange nicht mehr der melodische Gesichtspunkt allein, unter welchem man sie betrachtete: der harmonische machte sich immer unabweisbarer geltend und die Kirchentöne wurden zu K i r c h e n t o n a r t e n. Unter ihnen zogen sich im weiteren Verlaufe der musikgeschichtlichen Entwicklung diejenigen, welche eine große Terz hatten — das Lydische, Mixolydische und Jonische — nach und nach zur modernen Durtonart, diejenigen mit kleiner Terz — das Dorische, Phrygische und Äolische — aber zur modernen Molltonart zusammen. Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts war dieser Vereinfachungsprozeß im wesentlichen zum Abschluß gelangt. — Wenn nun auch die Tonsetzer der evangelischen Kirche im 16. Jahrhundert noch ganz auf dem Boden der Kirchentöne und der Vokalmusik standen, so darf doch auch bei ihnen schon nicht übersehen werden, daß sie zunächst durch den aus der äußerlich-praktischen Rücksicht auf den Gemeindegesang hervorgegangenen einfachen Choralsatz im Kontrapunkt nota contra notam, und vielleicht mehr noch durch den innern Impuls der fest umrissenen, energischen Liedweise unsres Gemeindechorals in seiner engen Verbindung mit dem deutschen Liedworte — mehr und mehr nach der harmonischen Seite hingedrängt worden sind. Schwieriger gestaltete sich die Stellung unserer Tonsetzer zu den Kirchentonarten im 17. Jahrhundert: die alten, durch die kirchliche Tradition geheiligten Formen schwanden ihnen unter den Händen, und mit den neuen waren sie so rasch nicht vertraut genug, um sie mit künstlerischer Sicherheit in ihrer Kirchenmusik verwerten zu können. Daher das Unsichere, tastend Suchende, insbesondere bezüglich der Tonalität, das in den Kirchenwerken dieser Zeit zu Tage

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 120 u. S. 162.

tritt und das sich selbst in der Melodienzeichnung der Gesangbücher darin zeigt, daß deren Bearbeiter vielfach darüber im Zweifel sind, ob sie durch die Vorzeichnung eine Melodie als Transposition eines Kirchentones, oder als einer modernen Tonart angehörig kennzeichnen sollen. — Erst Seb. Bach hat auch zu den alten Kirchentonarten die richtige Stellung wieder zu gewinnen und den Gegensatz derselben zur modernen Dur- und Molltonart in der höheren Einheit echt künstlerischer Verwendung beider aufzulösen gewußt. „Er ging auch hier von dem durch die geschichtliche Entwicklung hergestellten Grunde der Dur- und Molltonart aus, benutzte aber die Kirchentöne gewissermaßen als Nebentonleitern. Er gewann ihnen den ganzen Reichtum der Modulationen ab, den sie zu bieten fähig sind, wußte ihn aber so zu verwenden, daß er dem einfacheren Grundgefühle der Dur- und Molltonart sich unterordnete. Die Erkenntnis, daß manche alte Choralmelodien nicht zur Entfaltung ihres ganzen Wesens gelangen könnten, wenn man sie unter die Modulationsgesetze des harmonischen Systems beuge, war für Bach's Verfahren nur ein Motiv zweiter Ordnung. Er empfand, daß die Kunstideen, welche in diesen Gesängen Gestalt gewonnen hatten, eben weil sie durch Jahrhunderte im Schoß der Kirche gereift waren, eine unersetzbare Fülle echtester kirchlicher Empfindung und Stimmung mit sich führten. Diese konnte und wollte er für seinen Kirchenstil sich nicht entgehen lassen. Das System der Kirchentöne erscheint bei Bach nicht als ein für gewisse Gegenstände künstlich angewendetes: es ist in Bach's Geiste von Grund aus wiedergeboren und kommt demnach nicht nur diesen oder jenen Chorälen, sondern seiner ganzen Musik zu statten."[1]) Bach's Vorbild ist es darum auch, an dem die evangelischen Kirchenmusiker lernen können und lernen sollen, wie die Kirchentonarten im evangelischen Choraltonsatz und in der evangelisch-kirchlichen Kunstmusik zu verwerten und zu behandeln sind. Nicht nur mechanisch archaisierend nachgeahmt soll der alte Choraltonsatz werden, wie nach v. Winterfeld's Meinung und nach v. Tucher's Vorgang viele neueren Choralbuchherausgeber es sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheinen. Auch das allein thuts noch nicht, wenn man nur bestrebt ist, das Charakteristische eines Kirchentones in den demselben angehörigen Chorälen nicht zu verwischen: der Geist, der in den Kirchentonarten lebt, muß dem modernen Kunstbewußtsein vermählt und dadurch fruchtbar gemacht werden zu einem Ausdrucksmittel, das im einfachen Choralsatz, wie in der kunstmäßigen Kirchenmusik zur freiesten Verwertung allezeit bereit liegt. — Über die einzelnen Kirchentöne findet man Weiteres und Eingehenderes in dem jedem derselben gewidmeten besondern Artikel unsres Buches.

Kirchhoff.[2]) (Gottfried, bedeutender älterer Organist, der Alters- und Zeitgenosse Seb. Bachs und Händels, war am 15. September 1685 zu Mühlbeck im

---

[1]) Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach II. S. 611. 612, wo Bach's Verwendung der alten Kirchentonarten auch an verschiedenen Chorälen im einzelnen nachgewiesen ist.

[2]) So schreibt den Namen Spitta, Bach I. S. 116 u. 516, während Mizler, Musik. Bibl. IV. 1. S. 163 und Gerber, A. Lex. I. S. 724 u. N. Lex. III. S. 49. 50 „Kirchhof" haben.

Amte Bitterfeld in Sachsen geboren und hatte seine musikalischen Studien unter des trefflichen Fr. Wilh. Zachau Leitung zu Halle, vielleicht noch als Mitschüler Händels gemacht. 1709 wurde er sodann Kapellmeister des Herzogs von Holstein-Glücksburg, um schon 1711 auf die Stelle eines Organisten an der Benediktinerkirche zu Quedlinburg überzugehen, von wo er endlich als Nachfolger seines Lehrers Zachau am 26. August 1714 als Organist und Musikdirektor an die Liebfrauenkirche zu Halle berufen wurde, nachdem Seb. Bach diese Stelle, deren Gehalt und Dienstverhältnisse ihm nicht genügten, ausgeschlagen hatte.[1]) Hier wirkte er nun in hingebendster Weise als Komponist von Kirchenstücken und Orgelwerken, sowie als besonders tüchtiger Lehrer seiner Kunst, bis er am 21. Januar 1746 starb. Sein Dienstnachfolger wurde Wilhelm Friedemann Bach. — Von K.s Werken ist jetzt wenig mehr bekannt und daher das Urteil über seine Künstlerschaft schwankend; während Spitta ihn „als Setzer von Orgelchorälen mit Geist und Selbständigkeit in den Bahnen Pachelbels wandeln" läßt, sagt Ritter, daß seine Choralvorspiele „mit einigen thematischen Anläufen und auf gut Glück hingeworfenen Passagen" nicht viel bedeuten wollen.[2])

Kirchhof, . . ., um 1750 Kantor zu Königsberg und wahrscheinlich der Erfinder der beiden folgenden Choralmelodien, die in der Provinz Preußen noch gegenwärtig im kirchlichen Gebrauch sind: „Groß ist, Herr, deine Güte," d g a h g a d, und „Ich singe dir mit Herz und Mund," f a g f $\bar{d}$ $\bar{c}$ b a. Sie stehen beide in Reinhardt-Jensen's Ch.-B. für die Provinz Preußen, 1828, sowie in den neueren Ch.-BB. für diese Provinz von Kahle, Ritter und Pätzold.

Kirnberger, Johann Philipp, der Schüler Sebastian Bachs und nachmals berühmte Lehrer der Musiktheorie, der „wenn er eine gründlichere allgemeine Bildung und einen systematischer geschulten Geist besessen hätte, unbedingt der erste Theoretiker seiner Zeit geworden wäre," war am 24. April 1721 zu Saalfeld in ärmlichen Verhältnissen geboren und hatte nur einen mangelhaften Schulunterricht zu Gotha genießen können, wo er als Schüler schon seinen Lebensunterhalt mit Notenschreiben, Musikunterricht u. dgl. sauer verdienen mußte. Den tüchtigen Grund seiner musikalischen Bildung legte er zunächst von 1737 an bei Joh. Peter Kellner in Gräfenroda und Heinr. Nikolaus Gerber zu Sondershausen; letzterer schickte ihn sodann 1739 zu Bach nach Leipzig, bei dem er bis 1741 seine Studien mit Erfolg fortsetzte. Während zehn Jahren lebte er darauf an verschiedenen Orten in Polen als Cembalist und Musikdirektor in dortigen Magnaten-Familien, ein ziemlich wüstes Leben, das den Grund zu seiner späteren Kränklichkeit legte, bis er 1751 nach Berlin zurück-

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 508—512; Chrysander, Händel I. S. 22—23. Ders. Jahrb. für Musikwiss. II. 1867. S. 235 ff.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 516. A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. I. S. 203.

kehrte, wo er kürzere Zeit Violinist in der königl. Kapelle, dann aber während seines ganzen späteren Lebens Hofmusiker der Prinzessin Amalie war. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens beschäftigte er sich fast ausschließlich mit Musiktheorie, Harmonielehre und Kontrapunkt und schrieb als sein Hauptwerk „Die Kunst des reinen Satzes" (I. Tl. 1774; II. Tl. in 3 Abtl. 1776—1779). Dies Buch, das seine besondere Bedeutung als „Widerschein von Bachs Lehre" gewinnt, ist bis in unser Jahrhundert herein für die Methode der Kompositionslehre fast ausschließlich bestimmend geworden, und hat in der That den reinen Satz, dieses wesentlichste Stück auch der Kirchenmusik und des Orgelspiels, erhalten helfen.[1]) Verbittert durch mannigfache Streitigkeiten über Gegenstände der Musiktheorie (z. B. mit Marpurg, Reichardt u. a.), in denen sich sein Charakter nicht immer von der vorteilhaftesten Seite zeigt,[2]) starb K. am 26. Juli 1783 zu Berlin. — Nach Gerbers Zeugnis (Neues Lex. III. S. 141) gehört die Harmonisierung der Choräle im Kühnau'schen Choralbuch (vgl. den Art. „Kühnau") von 1786 Kirnberger an, oder ist doch unter seiner Aufsicht gefertigt worden; außerdem hat er „auf Befehl einer hohen Standesperson" (der Prinzessin Amalie) H. L. Haßlers „Psalmen" von 1607 in neuer Partiturausgabe, die leider durch viele Fehler entstellt ist, herausgegeben. Von seinen eigenen Kompositionen sind hier nur folgende namhaft zu machen:

Chor „Hebet eure Augen auf" und Motette „Gott ist unsre Zuversicht" — beide bei Sander, Die heilige Cäcilia. Berl. 1818—1819. I. Nr. 72. S. 69—70. II. Nr. 7. S. 18—20. — VIII Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue. 1777 (nach Gerber, Altes Lex. I. S. 727). — Präludium und Fuga Cis-moll bei Roitzsch, Alte Klaviermusik. I. Heft. S. 8. — Ein Choralvorspiel und eine Orgelfuge bei Körner, Orgelvirtuos. Nr. 140b u. 195. — Fuga 3stimmig, in „Auswahl vorzügl. Musikwerke. Berl., Trautwein. 3. Lfg. — 3- u. 4stimmige Fugen im „Journal de chant et de musique d'église" von Choron. I. — Endlich eine noch jetzt gebräuchliche Choralmelodie „Gott ist mein Lied" für Kühnaus Ch.-B. I. S. 68. Nr. 63 von K. 1782 komponiert; sie heißt (vgl. Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 93. S. 76. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 313. S. 262):



[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 725 u. 597. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 166.

[2]) Vgl. seine Briefe an Forkel, mitgeteilt von H. Bellermann, Allg musik. Ztg. 1871. S. 530—534. 550—554. 565—572. 614—618. 628—630. 645—648. 661—664 u. 677 bis 678. Jahn, Mozart. III. S. 360—362 (der 1. Ausg.).

[3]) Weitere Melodien von ihm, die jedoch keinen Eingang fanden, sind: Kühnau Ch.-B. I. Nr. 9. S. 10 „Am Kreuz erblaßt"; Nr. 19. S. 20 „Bei dem Kreuz mit blassen

Kirst (Kirsten), Michael, einst berühmter Organist an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau, war im Oktober 1682 als der Sohn eines armen Schusters und Leibeigenen auf der Kommende Lossen im Fürstentum Brieg geboren und bildete sich unter mancherlei beschwerlichen Umständen zum zünftigen Musikanten, dann bei dem Organisten Kaspar Schröter zu Brieg auch zum Orgelspieler aus. 1698 verschaffte ihm dieser die Organistenstelle in dem Dorfe Groß-Jängwitz, wo er, da eben eine neue Orgel aufgestellt wurde, Einsicht in den Orgelbau gewann. Von da kam er 1708 als Kantor und Organist nach Löwen, und endlich 1722 als Organist an die Maria-Magdalenenkirche zu Breslau, wo er nun namentlich seine Kenntnisse im Orgelbau bei der Herstellung des dortigen neuen großen Orgelwerkes[1]) zu verwerten Gelegenheit hatte. Er starb zu Breslau am 28. Juni 1742 „mit dem Ruhme eines guten und fleißigen Mannes." Von seinen Werken wurden nur „II Choral-lieder: Herr Gott, dich loben wir, und: Nun lob, mein Seel, den Herren" gestochen. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte. 1740, und Marpurg, Krit. Beytr. I. S. 362.

Kirsten (Kirst), Johann Gottfried, Hoforganist in Dresden, ein Schüler Graun's, war am 5. September 1735 zu Luckau in der Niederlausitz geboren und erhielt die erste musikalische Bildung von seinem Vater und dem seiner Zeit angesehenen Organisten Schade daselbst, seine höhere Ausbildung aber bei Graun in Berlin. 1756 wurde er Musikdirektor des Grafen Promnitz zu Drehna, und als dieser starb, wandte er sich nach Dresden, wo er 1767 zunächst Organist an der reformierten Kirche, 1789 aber Hoforganist an der evangelischen Schloßkirche wurde. Er starb im November 1815 und hinterließ im Mskr. eine große Anzahl Kirchenkantaten und Motetten. — Sein Sohn und Schüler:

Kirsten, Friedrich Georg, war am 15. Januar 1769 zu Dresden geboren. Als Nachfolger seines Vaters war er von 1789 an Organist an der reformierten Kirche, von der er 1794 als Adjunkt des Vaters an die evangelische Hofkirche überging, um bei dessen Tode 1815 auch hier dessen Amtsnachfolger zu werden. Am 10. August 1825 starb er und der berühmte Johann Schneider trat an seine Stelle.

Kittel, Christoph, einst „bestalter Organist der Churf. Sächs. Capelle" zu Dresden, als welcher er 1654 erwähnt wird, war wahrscheinlich der Sohn des 1603 zu Lauenstein in Sachsen geborenen und am 9. Oktober 1639 zu Dresden gestor-

Wangen"; Nr. 72. S. 80 „Herr, großer Gott, dich loben wir". 1779; Nr. 88. S. 100 „Ich singe dir mit Herz und Mund" 1782; Nr. 162 S. 192 „Wie groß ist des Allmächtgen Güte." — In dem Heft Choralvorspiele, das Kühnau seinem Ch.-B. beigegeben hat, stehen von K. 5 Nrn. (3. 6. 7. 10. 29).

[1]) Diese berühmte Orgel wurde 1722—1725 von Johann Röder erbaut; dieselbe enthielt 56 kl. Stn. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 203—204. Gerber, Altes Lex. II. Anhang: „Große und berühmte Orgelwerke." S. 76.

benen kurfürstlichen Kammermusikus Kaspar Kittel.[1]) Derselbe, über den sonst nichts bekannt ist, hat sich dadurch ein Verdienst erworben, daß er kleinere Kirchenstücke, die der Kapellmeister Heinrich Schütz „in seinen Nebenstunden aufgesetzt," gesammelt und 12 derselben unter dem Titel herausgegeben hat:

> XII geistliche Gesänge mit vier Stimmen für kleine Cantoreyen zum Chor, annebenst dem Basso continuo, nach beliebung hierbey zu gebrauchen, welche von dem Churf. Sächs. Capellmeister Heinrich Schützen, hiebevor in seinen Nebenstunden aufgesetzt, jetzo aber zusammengetragen vnd mit seiner Vergünstigung zum öffentlichen Druck befördert worden durch Christoph Kitteln ꝛc. Opus decimum tertium (Dresden, 1657). Fol.

Kittel, Johann Christian, Organist zu Erfurt, einer der letzten Schüler Seb. Bachs, der mit Altnickol und Müthel in den letzten Lebensjahren des Meisters zu dessen Füßen saß und wahrscheinlich bis zu dessen Tode bei ihm geblieben ist. Er hat das Verdienst, durch eine fünfzigjährige Thätigkeit als Organist und Lehrer des Orgelspiels die Bach'sche Schule der thüringischen Organistenwelt vermittelt und die Tradition Bach'scher Kunst pietätvoll bis in unser Jahrhundert herein gepflegt zu haben. Am 18. Februar 1732 zu Erfurt geboren, muß er noch sehr jung zu Bach in Leipzig gekommen sein, da er bei dessen Tode erst 18 Jahre alt war. Von Leipzig kam er wahrscheinlich 1751 als Organist an der Markt- oder Bonifaciuskirche und „Mägdlein-Schulmeister" nach Langensalza, wo er sich im Februar 1752 mit Dorothea Fröhmer verheiratete. Seine Vorliebe für die Musik entleidete ihm jedoch bald die Schulmeisterei,[2]) und er gab daher seine Stelle in Langensalza schon 1756 wieder auf, siedelte nach Erfurt über und wurde hier als Nachfolger Jakob Adlung's Organist an der Rats- und Predigerkirche. Diese Stelle hat er dann mehr als fünfzig Jahre lang inne gehabt, sich einen bedeutenden Namen als Orgelspieler, namentlich durch seine Improvisationen gemacht,[3]) und daneben eine außerordentlich fruchtbare Thätigkeit als Lehrer seiner Kunst entfaltet, von der Schüler wie C. G. Umbreit, M. G. Fischer, Chr. Heinr. Rinck, Joh. Wilh. Häßler (sein Neffe von mütterlicher Seite), J. J. Müller u. a. Zeugen sind. In hohem Alter unternahm er 1800 noch eine Kunstreise über Hannover nach Hamburg und Altona, wo er sich fast ein Jahr lang aufhielt (obwohl daselbst weder sein Spiel; noch sein Benehmen

---

[1]) Vgl. Moriz Fürstenau in Mendels Musik. Konversations-Lexikon. VI. S. 80. Gerber, Altes Lex. I. S. 728.

[2]) Spitta, Bach II. S. 727 Anm. 80 teilt gestützt auf Privatnachrichten mit: Sein Nachfolger, der zu hohen Jahren kam, erzählte, er habe sich in der Mädchenschule auf die Länge nicht wohl gefühlt: sein Eifer für Komponieren und Notenschreiben habe ihn öfter verleitet, dies auch in der Schule zu treiben, und dadurch sei er mehrfach in Konflikt mit seiner Behörde gekommen. Deshalb habe er auch endlich die Stelle aufgegeben."

[3]) „Sein Ruhm als Orgelspieler ging in alle Welt," bemerkt G. W. Fink bei Schilling, Lex. der Tonk. IV. S. 112. Vgl. auch Gerber, Altes Lex. I. S. 728. Neues Lex. III. S. 57—59 und Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 166.

besonderen Anklang fand; vgl. Allg. musik. Ztg. IV. S. 334) und ein Choralbuch für das Schleswig-Holsteinische Gesangbuch ausarbeitete, das 1803 erschien und auch eine Anzahl von ihm erfundener Melodien enthält.[1]) Während der letzten Jahre seines Lebens genoß K. einen Ruhegehalt, den ihm der Fürst-Primas Dalberg ausgesetzt hatte, und starb hochbetagt am 9. Mai 1809[2]) zu Erfurt. — Er war „ein biederer, derbschlichter Mann von altbürgerlicher Art," darum volkstümlich und „durch sein verständliches und ansprechendes freies Orgelspiel mehr auf das Volk wirkend, als irgend einer. Noch Jahrzehnte nach seinem Tode gedachten Kenner, wie Laien, vor allen Rinck mit Begeisterung seiner Improvisationen, die, wie es scheint, weit über dem standen, was von ihm geschrieben und gedruckt worden ist." Seinen Meister Bach über alles hochhaltend, hatte sich K. doch für alles Bedeutende, was in seiner Kunst eine spätere Zeit hervorbrachte, einen offenen Sinn zu bewahren gewußt.[3]) Seine Werke sind:

1. Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel, Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt. Altona, bei Johann Friedrich Hammerich. 1803. Fol. 1 Bl. Widmung, 2 Bl. Vorbericht; 2 Bl. Register; 205 S. 155 vierstimmige Choräle mit eben so vielen Vorspielen; 2 S. Verbesserungen. Hier finden sich nun als neu: 12 Mel. zu Liedern von Gellert, 12 weitere zu Liedern von Klopstock, Cramer, Münter u. Sturm, und 9 Mel. zu Liedern unbekannter Dichter, „die — so meint v. Winterfeld — „ihrem ganzen Tone zufolge wohl gleichzeitigen Ursprungs sein dürften, von denen also vorausgesetzt werden kann, daß K. sie gesungen:"[4]) es sind die Nrn. 12. 15. 37. 38. 39. 43. 51. 54. 59. 62. 66. 76. 78. 79. 83. 94. 101. 104. 122. 123. 126. 139. 144. 150. 154. Auch die Ch.-BB. von Umbreit, Fischer und Schicht enthalten verschiedene Melodien von ihm; so Umbreits Ch.-B. 1811. Nr. 51. 79. 91. 183. 196. 212. 323. 327. 328. 331; Schicht, Ch.-B. 1819. II. giebt Nr. 435 u. 752 unter seinem Namen, hat aber noch mehrere anonym, die anderwärts als K.s Eigentum bezeugt sind. Bei Jakob und Richter, Ch.-B. sind noch erhalten I. Nr. 144. II. Nr. 812 (diese Nr. unter Nr. 820 nochmals) und II. Nr. 1191 (diese Mel. auch bei Kocher, Zionsharfe I.

[1]) Nach Gerber, Altes Lex. I. S. 728 war übrigens schon um 1790 „ein vierstimmig Choralbuch" von Kittel im Mskr. vorhanden, auf das auch Joh. Zahn, Psalter und Harfe, 1886 einzelne Melodien als auf deren Quelle zurückführt.

[2]) Als Datum seines Todes giebt Rinck, Selbst-Biogr. Breslau 1833 bestimmt den 9. Mai und erklärt andere Angaben ausdrücklich für unrichtig; Gerber, Neues Lex. III. S. 59 dagegen sagt: „Er starb in der Nacht vom 17. bis 18. May 1809 im 77. Jahre seines Alters, vor Schwäche," und ihm sind die Lexika gefolgt; so Fink bei Schilling, a. a. O., Fétis, Biogr. des Mus. V. S. 44, auch noch Ritter, a. a. O., u. a.

[3]) Vgl. z. B. eine Mitteilung über sein Verhältnis zu Mozarts Requiem bei Jahn, W. A. Mozart. IV. 1859. S. 737—738. Anm. 87.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heiliger Tonk. I. S. 332; die eingehende Besprechung dieses Ch.-B. Das. S. 316—371. Doch ist von mehreren dieser Melodien neuerdings ein anderer Ursprung nachgewiesen worden.

Nr. 1078). — Über K.s Beteiligung an dem Choralbuch von Peter **Weimar** vgl. den Art. „Weimar“. — 2. Der angehende praktische Organist, **oder** Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen in Beyspielen. qu. 4°. 1. Abtl. Erfurt, 1801. 32 S. Text, 58 S. Noten. 2. Ausg. 1808. 2. Abtl. Das. 1803. 104 S. mit K.s Bildnis. 3. Abtl. Das. 1808. 3. Ausg. des ganzen Werks: Erfurt, 1831. Otto. — 3. Vierundzwanzig Choräle mit acht verschiedenen Bässen über eine Melodie. Offenbach, André. 1811. qu. Fol. 39 S. — 4. Orgelpräludien, übertragen aus dem C- in den G-Schlüssel, transponiert in die von Apel gewählten Tonarten mit teilweisen Takterweiterungen. 1. Teil: 24 Präludien (C, G, D, F). Hamburg, Thiemer. gr. 8° (ein neuer Abdruck der Vorspiele des Schleswig-Holst. Ch.-B.). — 5. 24 leichte Choralvorspiele. Nach gel. Werk. Bonn, Simrock. — 6. Große Präludien. 2 Abtl. Leipz. Peters. — 7. Var. über 2 Choräle, nebst Fuge von Händel und Menuett von Joh. Seb. Bach als Anhang. Leipz. Hofmeister. — 8. Fughetta in D-moll und Choral von Joh. Seb. Bach: „Wenn wir in höchsten Nöten sein.“ Erfurt, Körner. — Eine Anzahl einzelner Orgelstücke von K. finden sich in den verschiedenen Sammlungen G. W. Körners.

Klarinette,[1]) eine schöne und sehr brauchbare Zungenstimme der Orgel, die, wenn sie gut gebaut und richtig intoniert ist, den Ton des Blasinstruments, dessen Namen sie trägt, treffend nachahmt. Die Klarinette ist gleich andern ihr verwandten Stimmen, wie z. B. dem Cormorne der französischen, der Cremona der englischen Orgelbauer, dem Corno di Bassetto oder Bassethorn u. a., aus dem alten deutschen Krummhorn (vgl. den Art.) herausgebildet worden. In ihrer älteren Bauweise, die sich in Frankreich und England, sowie bei einzelnen deutschen Orgelbauern bis heute erhalten hat, ist die Stimme mit ihren aufschlagenden Zungen nichts anderes, als eine verbesserte Modernisierung des Krummhorns,[2]) die jedoch den Ton des gleichnamigen Orchesterinstruments nur sehr unvollkommen nachahmt, so daß man sich mehrfach veranlaßt gesehen hat, durch Aufsätze oder Mensurveränderungen nachzuhelfen.[3]) — Einen besseren Klarinetton hat man durch die moderne Bauweise mit einschlagenden Zungen erlangt. Nach dieser Bauweise erhält die Klarinette für die tieferen Töne Schallbecher aus Holz, für die übrigen aus Zinn, von ziemlich enger

---

[1]) In der Konzertorgel im Saalbau zu Frankfurt a. M. hat sie Walcker auch unter dem volkstümlichen Namen „Clannet 8′.“

[2]) Vgl. H.-J. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 291: „la Clarinette à anches battantes n'est qu'un Cromorne perfectionné.

[3]) Jos. Merklin in Paris z. B. „a eu l'idée d'adapter un pavillon au corps des tuyaux de Clarinette. Cette modification a suffi pour en améliorer sensiblement le timbre et lui donner les qualités particulières qui distinguent l'instrument de l'orchestre.“ Vgl. Ply. a. a. O. — Auf anderem Wege, nämlich „aus der Mensur, und zwar im Baß in ähnlicher Weise, wie die Meister des 17. Jahrhunderts mit dem Rankett verfuhren“ — will der Orgelbauer Sonreck in Köln seine aufschlagende Klarinette aus dem Krummhorn gebildet haben. Vgl. die Mitteilungen hierüber bei Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 25. 26.

Mensur, Stiefel und Köpfe aus hartem (Birnbaum-)Holz, in der obersten Oktave auch aus Messing, Kellen und Zungen aus Messing. Sie hat viel Ähnlichkeit mit der Oboe, doch ist sie etwas weiterer Mensur als diese und hat daher einen volleren, weniger spitzen Ton. — Die gewöhnlichste Verwendung in neueren Orgelwerken von mittlerer Größe an aufwärts findet die Klarinette mit 8-Fußton als Solostimme auf einem Nebenmanual, geht aber häufig als Diskantstimme nur durch die beiden obern Oktaven und wird in den untern durch Fagott ergänzt.[1]) In großen Werken findet man sie da und dort auch als Baßklarinette 16′, sowie mit 4-, und selbst mit 2-Fußton auch im Pedal als Füllstimme zur Hebung und Schärfung des Gesamttones gewisser Stimmverbindungen verwendet.[2])

Klauer, Franz Gustav, hat einige Sammlungen kirchlicher Gesangsmusik herausgegeben, die Anklang und eine ziemliche Verbreitung gefunden haben. Er wirkte von 1847 an als Musiklehrer am Seminar und als Organist an der Stadtkirche zu Eisleben und war in beiden Stellungen sehr geschätzt, auch als Komponist beliebt. Am 25. November 1854 starb er zu Eisleben. — Von seinen Sammlungen, in denen er auch verschiedene eigene Kompositionen mitgeteilt hat, sind hier anzuführen:

1. Dreistimmige Festgesänge für Kirche und Schule. Sammlung leicht ausführbarer Motetten, Hymnen u. geistl. Ges. 2 Hfte. Eisleben, Kuhnt. (2. Aufl.) — 2. Siona. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Kantaten u. a. geistl. Ges. zu allen kirchlichen Festen. Für deutsche Männerchöre. Das. 4 Hfte. (2. Aufl.) — 3. Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Kantaten und andern geistl. Ges. zu sämtlichen hohen Festtagen und andern kirchlichen Gelegenheiten; für Sopr., Alt, Tenor u. Baß. 2 Hfte. Das. — 4. Praktische Vorschule für das Orgelspiel. Sammlung stufenweise fortschreitender Manual- und Pedalübungen. Eisleben, Reichardt. — 5. Phantasie über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten," für Orgel. Erfurt, Körner.

Klaväoline, ein Rohrwerk der Orgel mit 8 Fußton und sanfter Intonation, das 1830 von dem Orgelbauer Beyer in Naumburg erfunden wurde. Es besteht aus kleinen Zungen von Messing, deren jede in ein auf dem Pfeifenstock stehendes Klötzchen eingesetzt ist; dieses Klötzchen ist hohl und führt den Zungen durch eine kleine Öffnung den Wind zu, vertritt also die Stelle des Stiefels bei den andern Rohrwerken. Vgl. auch den Art. „Äoline".

[1]) Manche Orgelbauer der Gegenwart setzen statt „Fagott-Klarinette" auch „Euphon-Klarinette"; Peter Zach. Strand im III. Man. der Orgel der Domkirche zu Lund hat eine „Waldhorn" genannte Zungenstimme als Baß und Klarinette als Diskant.

[2]) So hat z. B. Ladegast im III. Man. der Nikolaiorgel zu Leipzig und im Forte-Pedal der Orgel im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien eine Klarinette 4′ mit aufschlagenden Zungen — vgl. Euterpe 1863. S. 43. Maßmann, Orgelbauten. 1875. I. S. 132 — und Walcker im H.-Man. der Domorgel zu Ulm ein „Clarinetto 2′." —

Klein-; dieses Beiwort wurde von den alten Orgelbauern namentlich zu des Prätorius Zeit dem Namen vieler Orgelregister beigegeben, um dadurch deren Tongröße im Verhältnis zu andern größeren Stimmen derselben Gattung zu bezeichnen. Allgemein benannte man 16- oder 8-füßige Stimmen mit dem Beiwort „groß", 8- oder 4-füßige mit deren bloßem Namen, und 4- oder 2-füßige mit dem Beiwort „klein;" z. B. Principal 16' Gedackt 16' hießen Großprincipal, Großgedackt; Principal 8' (Äqualprincipal), Gedackt 8': Principal, Gedackt und Principal 4', Gedackt 4': Kleinprincipal, Kleingedackt. Dagegen hieß Oktav 8' Großoktav, Oktav 4': Oktav schlechtweg, und Oktav 2': Kleinoktav. Sämtliche Stimmen, die den Beisatz „Klein" erhielten sind bei Prätorius, Synt. mus. II. auf der zu S. 120 u. 150 gehörigen „Universal Tabel, Darinnen der Unterschied und Namen, Wo nicht aller, doch der meisten Stimmen, so dieser zeit in Orgeln gefunden werden, begriffen" verzeichnet. — Bei der Zimbel wurde der Beiname „klein" noch in besonderer Beziehung gebraucht: man nannte „Grobe Zimbel" eine solche von drei Chören, „Zimbel" eine solche von zwei Chören, und „Kleine Zimbel ist von einer Pfeiffen und ist repetieret." Vgl. Prätorius, a. a. O. S. 131.

Klein, Christian Benjamin, ein bedeutender Organist, war am 14. Mai 1754 zu Steinkunzendorf bei Rudolstadt geboren und hatte sich unter der Leitung des Kantors Gebauer zu Landshut zum Musiker gebildet. 1771 wurde er Chorpräfekt zu Jauer, 1775 Signator d. h. Kantor zu Schmiedeberg; hier machte er sich als Orgelspieler, wie als Komponist und Theoretiker rasch einen Namen, rückte auf die erste Organistenstelle vor und wurde 1815 sogar nach Berlin eingeladen, um sich auf der Orgel der Marienkirche hören zu lassen. Er starb am 17. September 1824 zu Schmiedeberg und hinterließ im Mskr. zahlreiche Kirchenstücke, ein Choralbuch, Orgelwerke und mehrere theoretische Schriften. Die Zeitschrift „Eutonia" (Bd. I) rühmte ihn als „guten Komponisten von einfacheren Motetten, gediegenen und kirchlichen Orgelspieler und als Lehrer zahlreicher guter Schüler."

Klein, (Hubert) Bernhard, der bekannte Komponist, der durch seine Psalmen und Motetten für Männerstimmen eine Zeit lang bedeutenden Einfluß auf ähnliche Werke evangelischer Kirchenkomponisten zweiten Ranges übte, und von dem auch eine Choralmelodie Aufnahme in den Kirchengesang fand, war am 6. März 1793 zu Köln als der Sohn eines Kontrabassisten im dortigen Stadtorchester geboren. Zum katholischen Geistlichen bestimmt, erhielt er zwar auch einigen Musikunterricht, war aber doch vorzugsweise auf das Selbststudium angewiesen, das er mit solchem Eifer und Erfolg betrieb, daß er schon 1812 nach Paris gehen und dort mit Cherubini in bildenden Verkehr treten konnte. Nach Köln zurückgekehrt, übernahm er die Leitung des dortigen Domchores, ging aber in der Folge auch noch nach Heidelberg, um bei Thibaut und an den Schätzen seiner Sammlung alter Musik zu lernen. 1819 sodann wurde er nach Berlin berufen, wo er zunächst das dortige Musikleben

und namentlich Zelter's Unterrichtsweise kennen lernen sollte; bald übertrug man ihm die Stelle des Musikdirektors an der Universität, und als 1820 das Institut für Kirchenmusik ins Leben trat, erhielt er, der sich bereits durch größere Kompositionen einen Namen gemacht hatte, auch an diesem einen Lehrauftrag für Kontrapunkt und Kompositionslehre. Nachdem er 1823 auf einer Romfahrt noch den gelehrten Baini und die seiner Obhut anvertrauten musikalischen Schätze der päpstlichen Kapelle kennen gelernt hatte, wirkte er in Berlin, als Komponist und Lehrer seiner Kunst allgemeinen Ansehens sich erfreuend, bis ihn am 9. September 1832 ein früher Tod in der Blüte seines Lebens dahinnahm. Von seinen Werken, in denen sich „ein gebildeter, fein und edel empfindender Geist offenbart, der auch die schwierigste Form frei beherrscht," denen aber vielfach „die durch Gelehrsamkeit und formelle Gewandtheit nicht zu ersetzende Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung" mangelt, und die er selbst meist als „geistliche Musik", als „religiöse Gesänge", also nicht als eigentliche Kirchenmusik bezeichnet und gemeint hat, sind hier zu nennen:

Op. 12. 17. 18. 21. 30. Geistliche Musik für 4-, 6- u. 8stimmigen Chor mit Pf. 5 Hfte. Berlin, Trautwein. — Op. 22—27. 36. 37. Religiöse Gesänge für 4 Mstn. mit Pf. 8 Hfte. Berlin, Trautwein. — Op. 4. Hymne: „Ich danke dem Herrn," für 4 Mstn. mit Pf. Hamburg, Steinmetz. — Op. 13. Magnifikat für 2 S., A., 2 Ten. u. B. mit Pf. Berlin, Trautwein. — Op. 28. Messe in D-dur, für 4 Sstn. mit Orch. Elberfeld, Arnold. — Psalm: Miserere mei, Deus, für 2 S., A., 2 Ten. und 2 B. Das. — Op. 43 Salvum fac regem für 4 Mstn. Berl., Bethge. — Op. 46. Kyrie eleison für S., A., T., B. Das. — Über die von Klein erfundene Choralmelodie „Löwen, laßt euch wiederfinden" vgl. den Art.

Klein, Johann Joseph, Organist und Musiktheoretiker, war am 24. August 1740 zu Arnstadt in Thüringen geboren, lebte als Stadtorganist, Gerichts- und Hofadvokat zu Eisenberg im Altenburgischen und starb am 25. Juni 1823 zu Kahla bei Jena. Seine Lehrbücher der praktischen (Gera, 1783) und der theoretischen Musik (Leipz. 1801) waren einst beliebt und das erstere wurde sogar ins Dänische übersetzt; sie sind wegen der einfachen, verständlichen und dabei gründlichen Behandlung des Stoffes auch heute noch der Beachtung werth. Von seinen kirchlichen Werken ist hier nur zu nennen:

Neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch bey dem Gottesdienste, nebst einem kurzen Vorberichte von der Choralmusik, von . . . Auf Kosten und im Verlag des Verfassers und in Kommission der Richterschen Buchhandlung zu Altenburg und der Ettingerischen zu Gotha. Rudolstadt, gedruckt mit Bergmannschen Schrifften. 1785. qu. 4°. 1 Bl. Pränumer.-Verz.; 11 Bl. Vorbericht; 13 Bl. Reg. 175 S. mit 344 Chorälen in metrischer Anordnung, mit bez. Bässen. Eine zweite Ausgabe erschien: Leipzig, bei Grieshammer. 1802. 4°.

Klemm, Johann, der zweite Amtsnachfolger Hans Leo Haßlers als Hoforganist zu Dresden, war um 1593 zu Oederan im Meißnischen geboren und kam 1605

als Diskantist in die Kapelle des Kurfürsten Christian II. in Dresden. Nachdem er 6 Jahre als solcher „aufgewartet“, wurde er, da unterdessen seine Stimme mutiert hatte, auf kurfürstliche Kosten nach Augsburg geschickt, um sich dort unter des berühmten Christian Erbach Anleitung zum Organisten auszubilden. Nach 4½ jährigen Studien daselbst kam er nach Dresden zurück und benutzte hier noch den Unterricht des Hofkapellmeisters Heinrich Schütz, bis er 1625 als Nachfolger Georg Kretschmar's als Hoforganist „in Bestallung genommen“ wurde. Er soll um 1660 gestorben sein. Von seinen im Stile der damaligen deutsch-venetianischen Schule geschriebenen Werken sind noch bekannt:
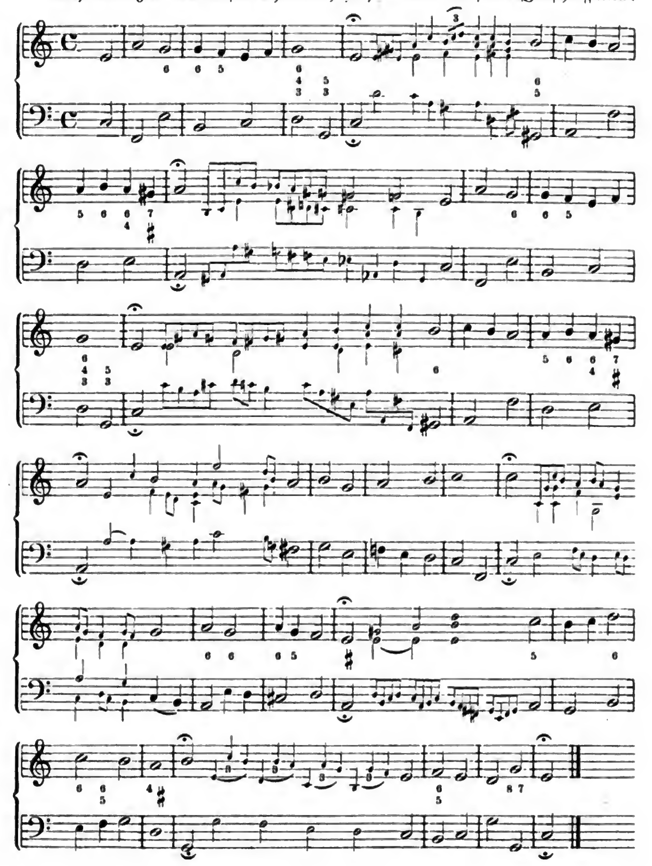
> Teutsche geistliche Madrigalien mit vier, fünff vnd sechs Stimmen nebst dem Basso continuo. Erster Teil. Freiberg, 1629. 4°. — Joannes Klemmii Oederan. Misnic. Partitura seu Tabulatura Italica exhibens XXXVI fugas“ (für Orgel). Dresdae, 1631. Fol. (vgl. Mattheson, Critica mus. I. S. 272).

Klingend, klingende Stimmen oder Register, als Terminus der Orgelkunde. Prätorius, Synt. mus II. S. 131 nennt unter den Zimbeln eine „Klingende Zimbel“ und beschreibt sie so: „3 Pfeiffen starck, repetiret durchs ganze Clavir in f und c¹, und wird also gesetzt f a c¹: welches die kunstreichste sein soll.“ — Die neuere und neuste Zeit sah sich mehr und mehr veranlaßt, die klingenden Stimmen oder Register der Orgel als solche besonders zu bezeichnen, um sie von der immer wachsenden Anzahl der mechanischen Registerzüge zu unterscheiden und durch diese Unterscheidung die wirkliche Größe eines Werkes kenntlich zu machen. Richter, Katechismus der Orgel. 1875. S. 44 teilt die Registerzüge ein: 1. in solche, „welche sich auf die verschiedenen Stimmen und Pfeifengattungen der einzelnen Manuale beziehen“ (Klingende Stimmen); 2. in solche, „die zur Verbindung der Manuale untereinander und des Pedals mit dem Hauptmanual dienen“ (Koppeln); 3. in solche, „die die Windführungen zu öffnen und zu sperren bestimmt sind“ (Sperrventile); 4. in solche, „welche zu einzelnen besondern Zwecken dienen“ (Kollektiv-, Kombinationszüge, Kalkantenruf u. dgl.) — und nennt die ersten „Stimmenregister“.

Klipstein, Georg Gottfried, war am 24. September 1772 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, und lebte später als Kantor und Organist zu Oels in Schlesien, wo er am 15. Januar 1836 starb. Von ihm erschien ein ziemlich bekannt gewordenes

> Rat- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen. Zugleich zum Gebrauch in Seminarien. Enthaltend: 180 eingeführte Choralgesänge, besonders älterer Komponisten, mit 10000 Zwischenspielen nach dem reinen Satze, in Imitationen und Fugen-Thematen, aus der Melodie selbst geschöpft. Breslau, 1826. Max & Cie. 4° (Neue Aufl. 1833), ein Buch, das merkwürdig ist, weil es die unglaubliche Willkür, mit der jene Zeit den Choral behandelte, sowie den Unfug der Zwischenspiele (10000 zu 180 Chorälen!) so ziemlich auf dem Höhepunkt zeigt. Die Zwischenspiele, die (laut Titel) „aus der

Melodie selbst geschöpft" sein sollen, haspeln vielfach in trivialer Leerheit einen langweiligen Knäuel sogenannten Organistenzwirns ab, und selbst die besseren unter ihnen, d. h. die nicht bloß aus abgenützten Passagen bestehenden, werden durch ihre Länge unbrauchbar. Als Beispiel setzen wir den Choral „Herzlich thut mich verlangen" aus diesem Choralbuch her; er lautet mit seinen Zwischenspielen:



Kloß, Karl Johann Christian, ein begabter Organist und Musiker, den aber sein unsteter Geist und sein zerfahrenes Leben nicht zu voller Entwicklung kommen ließen. Er war am 8. Februar 1792 zu Mohrungen bei Eisleben geboren und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, dem dortigen Kantor und Organisten. Als Schüler der lateinischen Schule zu Sangerhausen setzte er seine Studien bei dem dortigen Organisten Rödiger fort und versah dann schon von seinem 15.—19. Lebensjahre die Stelle eines Organisten und Lehrers in dem Dorfe Seena. 1811 aber wurde er nochmals Schüler des bekannten D. G. Türk zu Halle und besuchte zugleich die Universität daselbst. Nach des Lehrers Tode ging er 1813 nach Leipzig, wo er als Violinist im Gewandhausorchester Anstellung, und damit zugleich erwünschte Gelegenheit fand, seine musikalische Bildung wesentlich zu fördern. 1818 folgte er einem Ruf als Organist an die evangelische Hauptkirche zu Elbing, und 1832 ging er als Gesanglehrer und Musikdirektor an das Gymnasium zu Danzig. Doch hielt er es hier schon nicht mehr lange aus, privatisierte in Leipzig und Dresden und gab in vielen deutschen Städten Orgel- und Klavierkonzerte.[1]) 1839 berief man ihn als Organisten an die deutsche evangelische Kathedralkirche zu Kronstadt in Siebenbürgen, wo der Orgelbauer Buchholz aus Berlin eine neue große Orgel von 75 kl. Stimmen aufgestellt hatte. Später war er noch kurze Zeit Organist und Chordirektor zu Eperies in Ungarn, dann fand er keine feste Lebensstellung mehr und starb aufgerieben und gänzlich heruntergekommen zu Riga am 26. April 1853. Von ihm wurden außer einigen Orgelstücken, verschiedenen Klavierwerken und Liederheften gedruckt:

Die Chöre der preußischen Liturgie, ein- und mehrstimmig mit Orgel. Berlin, Trautwein. 3 Hefte. — Kantate „Nach einer Prüfung kurzer Tage," für 3 Solostn. und Chor mit oblig. Orgel. Op. 28. Leipzig, Whistling. — 2 Choralbücher sind Mskr. geblieben. Dagegen ist jetzt noch bekannt und gebraucht: ein Grabgesang „Da unten ist Frieden im dunkeln Haus," für Mchor. (Vgl. z. B. Heim, Samml. von Volksges. für Mchor. Nr. 38. S. 66.)

Klötzchenkoppel, auch Froschkoppel, eine ältere Koppelungsvorrichtung in der Orgel, bei welcher die zu koppelnde Klaviatur verschoben werden mußte; vgl. daher den Art. „Schiebekoppel".

Knecht, Justin Heinrich, ein fleißiger, einst hochgeschätzter Musiker, der auch auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik in seiner und seiner Zeit geistesarmen Weise außerordentlich thätig war, und von dem eine Anzahl Choräle im süddeutschen Kirchengesang bleibende Aufnahme gefunden haben. Er war am 30. September 1752 in der damaligen freien Reichsstadt, jetzt württembergischen Oberamtsstadt Biberach in Oberschwaben als der Sohn eines Kantors und Lehrers geboren,

---

[1]) Vgl. über seine Konzerte z. B. Neue Zeitschr. für Musik. Bd. XIX. S. 178. Bd. XXVI. S. 164 u. s. w.
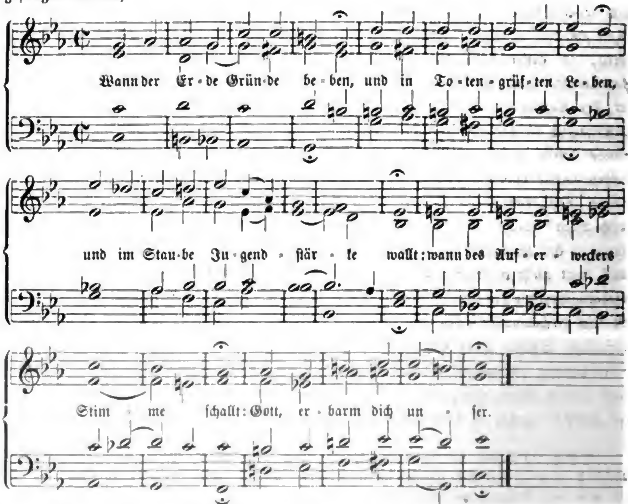
der ihm frühe auch den ersten Musikunterricht gab. Weiteren Unterricht im Generalbaß erhielt er auf Chr. Mart. Wielands Veranlassung, der 1760—1769 als Kanzleidirektor in Biberach lebte und sich für den begabten Knaben interessierte, von dem Organisten Kramer, lernte auch bei einem Musiker des Grafen Stadion zu Warthausen bei Biberach verschiedene Orchesterinstrumente, und besuchte daneben die lateinische Schule. 1768 kam er auf das Pädagogium zu Eßlingen, um seine Gymnasialstudien zu machen. Hier war der Präceptor und Musikdirektor Schmidt sein Lehrer in der Musik und gab ihm Gelegenheit, Tonwerke von Graun und Telemann, sowie die theoretischen Schriften Marpurgs und K. Ph. E. Bachs kennen zu lernen. Eben war K. im Begriff, die Universität zu beziehen, als er 1771 als Musikdirektor und Kollege an der Lateinschule in seine Vaterstadt berufen wurde, wo er nun, hauptsächlich angeregt durch des Abt Vogler musiktheoretische Schriften, eine fruchtbare Thätigkeit als Lehrer, Komponist und Musikschriftsteller entfaltete, namentlich seitdem ihm 1792 sein Schulamt abgenommen worden war. Im Laufe der Zeit erlangte er einen solchen Ruf als Musiker, daß ihn der König von Württemberg, in dessen Besitz K.s Vaterstadt unterdessen gekommen war, 1807 als Hofkapellmeister nach Stuttgart berief. Den Anforderungen dieser Stellung aber war er, der Kantor einer kleinen Landstadt nicht gewachsen, und fühlte sich darum so unbehaglich in derselben, daß er sie schon nach zwei Jahren wieder aufgab und anfangs 1809 in seinen früheren Wirkungskreis nach Biberach heimkehrte. In demselben wirkte er dann noch bis an seinen Tod, am 1. Dezember 1817. — K., der seinen Zeitgenossen als Theoretiker „der zweite Kirnberger und in der Komposition noch mehr" war,[1]) ist für uns einer der Repräsentanten des vulgärsten Rationalismus in der Kirchenmusik, und zwar dieses Rationalismus nicht auf der immerhin noch weit mehr künstlerischen Stufe eines Homilius etwa, sondern auf der philisterhaft biedermännischen des kleinstädtischen Kantors. Nur von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist sein kirchenmusikalisches Wirken zu begreifen. Einem Manne, der — auch hierin ein würdiger Schüler eines Meisters wie Abt Vogler — mit unglaublich naiver Selbstüberschätzung es wagen konnte, Hand an Seb. Bachs „Kunst der Fuge" zu legen und diesem Werke durch ein dazu komponiertes Postludium die „letzte Vollendung" zu geben,[2]) mußte es leicht erscheinen, auch die seiner Meinung nach der Verbesse-

---

[1]) Vgl. die Urteile bei Gerber, Altes Lex. I. S. 736, Neues Lex. III. S. 72—76, namentlich aber in der K.s eigenem Werke, dem 2. Teil des Württ. Ch.-B. von 1799 (1816) S. 438—457 beigegebenen Biographie, „entworfen von H.," besonders S. 454 u. 455. Schilling, Lex. der Tonk. IV. S. 152, Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 469 u. a. stimmen diesen Urteilen noch immer bei.

[2]) Vgl. Württ. Ch.-B. 1799. 1816. II. S. 450, wo H. G. Nägeli, ein Mann ähnlichen Schlages, diese Arbeit als „meisterhaft" rühmt und K. dafür die „Unsterblichkeit" votiert. Bei Koch, a. a. O. (vgl. auch Mendel, Musik. Lex. VI. S. 105) wird auch noch frischweg behauptet: „eine Pastoralsymphonie, die K. schrieb, wurde von Beethoven zum Muster genommen," — eine Versündigung am Genius Beethovens, die nicht mehr fortgepflanzt werden sollte.
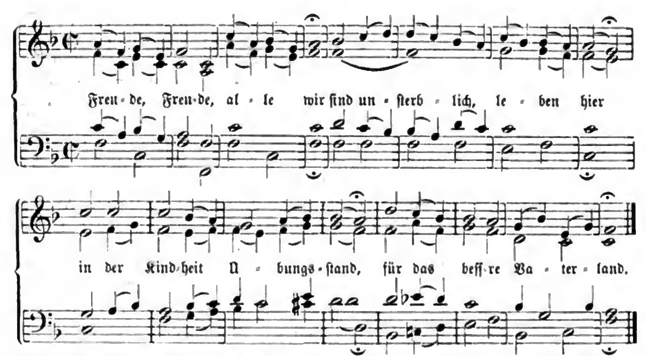
rung bedürfenden alten Choräle zu „verbessern", und noch viel leichter, an deren Stelle neue, soviel man deren haben wollte, „mit wahrer Begeisterung oder doch wenigstens mit Zweckmäßigkeit" zu komponieren. Und so hat er denn wirklich an 200 neue Choralmelodien [1]) gemacht, die zwar auf dem Papier viel Anerkennung gefunden haben, aber auch größtenteils auf dem Papier geblieben sind. Verhältnismäßig nur wenige derselben haben in der württembergischen Kirche Eingang gefunden, und auch sie werden verschwinden, wenn einmal diese Landeskirche von ihrem Subjektivismus in kirchenmusikalischen Dingen zurückkommen und statt bloßer Predigtlieder wirkliche Gottesdienstlieder singen wird. Was wollten auch Gemeinden selbst in einer Zeit, da man keinen evangelischen Gottesdienst, sondern nur noch „öffentliche Gottesverehrungen" hatte, z. B. mit einer schulmeisterlichen Generalbaßstudie, wie diese: Ch.-B. 1799. Nr. XI. S. 12 (soll laut Vorschrift „stöhnend" (!) gesungen werden)



oder mit einer Leier wie die daneben stehende: Ch.-B. 1799. Nr. XII S. 13 (soll „Froh und entzückt" (!) gesungen werden)

Vgl. dagegen Palmer, Eine alte Pastoralsymphonie, in der Allg. musik. Ztg. 1868. S. 149 bis 150. Nr. 19.

[1]) In Bezug auf die Zahl derselben wohl nur von Schicht übertroffen, bei dem es nach seinem Vorwort, Ch.-B. 1819. I. S. I „nicht weniger, als 306 neue Melodien" geworden sind.



anfangen? Wie die Choräle K.s nicht von innen heraus gesungen, sondern nur mit verstandesmäßiger Berechnung des äußern Effektes, der durch die kleinlichsten Mittel, wie Unisono's, armselige Tonmalereien u. dgl. zu erreichen gesucht wird, gemacht sind, so auch seine Kirchenmusiken, deren er im zweiten Teile des Choralbuchs S. 214—260 eine Anzahl giebt. Er läßt gewöhnlich die 1., 3., 5. Strophe eines Liedes von der Gemeinde nach der Choralmelodie, die 2., 4., 6. Strophe aber vom Chor in einer durchaus weltlichen Arienweise der allergewöhnlichsten, zopfigsten Art und ohne die geringste Beziehung auf den Choral, singen; selbst wenn man diese Musiken nur als weltliche betrachten wollte, erscheinen sie unglaublich armselig, und man begreift eine Zeit kaum, die einen Komponisten von so geringer Erfindungskraft geneigt war, für ein Genie zu halten. — Auch als Orgelkomponist erscheint K. kaum in besserem Lichte, obwohl ihn seine Zeitgenossen gerade als solchen am höchsten schätzten. Er kannte, wie seine ganze Zeit, den wahren Orgelstil überhaupt nicht mehr; daher sind es nur liedmäßige Gedanken meist recht kurzatmiger Natur, die er für die Orgel schreibt, und auch die Form seines Satzes ist viel mehr klavier- als orgelmäßig, so sehr, daß in den 180 Vor- und Nachspielen, die er in dem mehrfach genannten zweiten Teil seines Choralbuchs S. 1—192 giebt, auch nicht einmal der Versuch einer orgelmäßigen Durchführung eines Themas überhaupt, und noch viel weniger eines Choralthemas gemacht ist. — Von K.s Werken nennen wir:

1. Vollständige Sammlung teils ganz neu komponierter, teils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen rc. Herausgegeben von Christmann und Knecht. Stuttgart, 1799. Gebr. Mäntler. qu. 4°. XX u. 318 S. mit 266 Nrn. — 2. Vollständiges Württembergisches Choralbuch. Zweiter Teil: enthaltend eine praktische und eine theoretische auf die Praktik angewandte Abteilung rc. Von Justin Heinrich Knecht, Königl. Würt-

tembergischer Musikdirektor. Stuttgart, 1816. Gebr. Mäntler. qu. 4°. XII und 461 S. — 3. Melodien zu dem Gesangbuch der protestantischen Gesamt-Gemeinde des Königreichs Bayern, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen. Sulzbach, 1820. 219 Choräle. — In diesen Ch.-BB., sowie in einem weiteren für seine Vaterstadt Biberach von 1792 an bearbeiteten, das aber nicht in den Buchhandel gekommen ist, hat K. im ganzen 181 von ihm erfundene Choralmelodien veröffentlicht, von denen die folgenden sich im Württembergischen Ch.-B. von 1844 erhalten haben: Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben. A-dur. cis h cis⁀h a a a a $\bar{d}$ cis. 1793. Ch.-B. 1799. Nr. XCI. S. 101. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 34. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 76.[1] Du, des sich alle Himmel freun. B-dur. $\bar{d}$ b $\bar{d}$ $\overline{es}$ $\bar{c}$ b a b. 1793. Ch.-B. 1799. Nr. LXXX. S. 90. Ch.-B. 1828. Nr. 56. (1825 geändert: „Wir freuen uns, Herr Jesu Christ"); Ch.-B. 1844. Nr. 43 („Das walte Gott, der helfen kann"); Drei Kant. G.-B. Nr. 266 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 121). Du, Gott, bist über alles Herr. D-dur. a $\bar{d}$ d $\bar{d}$ h a g fis. 1792. Ch.-B. 1799. Nr. LVIII. S. 67 (auch zu „Nun danket all und bringet Ehr"); Ch.-B. 1828. Nr. 291. Ch.-B. 1844, Nr. 20 („Dir dankt mein Herz, dir jauchzt mein Lied"); Schaffhauser G.-B. 1841. Nr. 379. S. 646—647 („Der Herr bricht ein um Mitternacht"). Gott der Wahrheit und der Liebe. G-dur. $\bar{d}$ c⁀h a g a h c h. 1797. Ch.-B. 1799. Nr. CXCVI. S. 209. Ch.-B. 1828. Nr. 74. Ch.-B. 1844. Nr. 171. Herr, dir ist niemand zu vergleichen. A-dur. a a a $\overline{cis}$ a $\bar{d}$ $\overline{cis}$ h a. 1793. Ch.-B. 1799. Nr. XXXI. S. 34. 35. Ch.-B. 1828. Nr. 128. Ch.-B. 1844. Nr. 192. Drei Kant. G.-B. Nr. 9 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 9). Mein Glaub ist meines Lebens Ruh. Es-dur. g⁀es b b b es⁀d c c b. 1797. Ch.-B. 1799. Nr. CCXXVII. S. 241. Ch.-B. 1828. Nr. 155. Ch.-B. 1844. Nr. 146. Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 277. S. 490. Zürch. G.-B. 1855. Nr. 184. S. 264. Drei Kant. G.-B. Nr. 184 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 101). Mein Heiland nimmt die Sünder an. Es-dur. b $\overline{es}$ $\bar{d}$ $\overline{es}$ $\bar{c}$ b as g. 1795. Ch.-B. 1799. Nr. CXVII. S. 126—127. Ch.-B. 1844. Nr. 189b. Mir schauert nicht vor dir, o Gruft. F-dur. f g f b $\bar{d}$ $\bar{c}$ b a. 1794. Ch.-B. 1799. Nr. CII. S. 113. Ch.-B. 1828. Nr. 271. Ch.-B. 1844. Nr. 105. Ohne Rast und unverweilt. As-dur. c b as c es des c. 1797. Ch.-B. 1799. Nr. CLXXXVII. S. 199. Ch.-B. 1828. Nr. 225. Ch.-B. 1844. Nr. 31. Stärk uns, Mittler, dein sind wir. B-dur. f b b a b d d⁀c. 1793. Ch.-B. 1799. Nr. LXXV. S. 84. 85. Ch.-B. 1828. Nr. 114. Ch.-B. 1844. Nr. 209. Schaffh. G.-B. 1841 Nr. 169. S. 338. Zürch. G.-B. 1855. Nr. 143. S. 210. Drei Kant. G.-B. Nr. 151 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 90).

[1]) Die Notiz bei Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 471, daß diese Melodie auch ins Zürcher G.-B. 1853 aufgenommen sei, ist unrichtig; dort steht Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen. B-dur. f b a c b $\overline{es}$ $\bar{c}$ a b. 1796. Ch.-B. 1799. Nr. CXXX. S. 139. Ch.-B. 1828. Nr. 150. Ch.-B. 1844. Nr. 69: „Aus Gnaden soll ich selig werden," bei Knecht auch zu „Wer nur den lieben Gott läßt walten."

Wie groß ist des Allmächtgen Güte. Es-dur. es b g c as f as g es. 1793. Ch.-B. 1799. Nr. XXII. S. 25. Ch.-B. 1828. Nr. 262. Ch.-B. 1844. Nr. 149. Wie selig bin ich, wenn mein Geist. F-dur. f c b a d c b d c b a. 1795. Ch.-B. 1799. Nr. CXL. S. 149. Ch.-B. 1828. Nr. 230. Ch.B. 1844. Nr. 21. Womit soll ich dich wohl loben. G-dur. g g h g h h d h. 1797. Ch.-B. 1799. Nr. CLXXXIX. S. 201. Ch.-B. 1844. Nr. 172b. Jehovah, Jehovah, Jehovah. C-dur. g c g c d g d e c. 1815. Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 10. Layriz, Kern II. Nr. 232. — 4. Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. I. Abtl., die Orgelspielkunst enthaltend. 1795. Fol. 86 S. II. Abtl., die Kenntnis der vornehmsten Orgelregister enthaltend. 1796. Fol. 196 S. (S. 41—185 Orgelstücke). III. Abtl., eine theoretisch-praktische Abhandlung über das Choralspiel enthaltend. 1798. Fol. Leipzig, bey Breitkopf. — Nach der Vorrede sollte das ganze Werk 8 Abteilungen umfassen, aber der Tod des Verlegers verhinderte dessen Fortführung.[1])

Kniewel, Dr. theol. Friedrich, geboren 1783 zu Danzig, wo er 1825 bis 1847 als Prediger an der Marienkirche wirkte. Dann gründete er eine separierte lutherische Gemeinde, die er bis 1854 leitete. Hierauf zog er sich nach Süddeutschland zurück, wo er 1859 in dem Badeorte Berg bei Stuttgart starb. — Von ihm finden sich bei Markull, Choral-Mel.-Buch zum Danziger G.-B. 1845, sowie bei Ritter, Ch.-B. für die Provinz Preußen 1857 (Nr. 87. 230. 232) die drei Choral-Melodien:

„Geist, den reine Geister loben." G-dur. g d g g a h c h. „Schütz du die Deinen, die nach dir sich nennen." C-dur. c c g a a g g a g f e. „Segnend schied er, segnend wird er kommen." Es-dur. g f es f g as b c b g.

Kniller, Andreas, ein älterer Organist und Orgelkomponist, der der nordischen Organistenschule angehört hat. Aus Lübeck gebürtig, war er zuerst „berühmter und bestallter Organist zu St. Georgi und Jakobi"[2]) in Hannover, von wo er 1685 als solcher an die Petrikirche zu Hamburg kam. Hier resignierte er 1717 wegen Altersschwäche, nachdem ihm schon vorher sein Schwiegersohn Joh. Jakob Hencke als
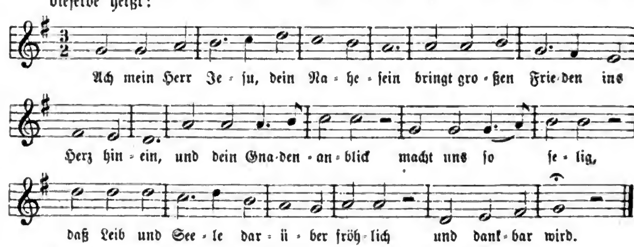
---

[1]) Die zahlreichen weiteren Werke K.s hier aufzuführen, ist überflüssig, da sie für unsre Zeit vollständig wertlos sind. Ein Verzeichnis derselben findet man in dem mehrgenannten 2. Teil des Ch.-B. 1816. S. 444—455, sowie bei Gerber, Neues Lex. III. S. 73—76, und bei Fétis, Biogr. des Mus. V. S. 62—64. Fétis urteilt hier ganz richtig, wenn er von K. sagt: „la musique d'orgue qu'il a publiée est faible de conception, bien qu'agréable. Il manquait de génie et n'a été qu'imitateur. Comme écrivain, il a été aussi élevé beaucoup au-dessus de sa valeur."

[2]) So wird er bei Clamor Heinrich Abel, Dritter Teil musikalischer Blumen, bestehend in Allemanden, Korrenten ꝛc. Frankfurt a. M. 1677 genannt. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 13.

Substitut beigegeben gewesen war, der dann auch sein Nachfolger wurde, und starb 1724 als Emeritus. Nach Gerbers Zeugnis „hat er verschiedenes für die Orgel gesetzt," wovon Gerber eine Toccata aus B-dur besaß; auf unsere Zeit ist kaum etwas von ihm gekommen.[1])

Knödel, Karl, ein musikverständiger württembergischer Geistlicher, der am 10. September 1826 zu Iptingen geboren war. Er studierte bis 1852 an der Universität Tübingen, später lebte er zu Eßlingen als Musiklehrer,[2]) und wurde dann 1861 Pfarrer zu Assumstadt im Württembergischen, wo er jedoch schon am 6. Juli 1867 starb. Noch als Student gab er 1851 einige Beiträge (2 Choralvorspiele) für das von Kocher, Silcher und Frech herausgegebene „Orgelspielbuch" (Stuttgart, Metzler), und 1855 nahm Kocher zwei Choralmelodien von ihm in seine „Zionsharfe" auf, nämlich:

„Herr Gott, der du Himmel, Erden." G-dur. g a h d̄ c̄ d̄ c̄ h h. „Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein" 1853. Letztere Melodie aus Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 760 fand Eingang bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 201. S. 181 und im „Schles. Choralmelodienbuch" (vgl. Schäffer, Ch.-B. 1880, Nr. 4. S. 4): auch bei Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 308. S. 205 und bei Dölker, a. a. O. S. 4 steht sie; dieselbe heißt:



Knopfventillade, eine Windlade der Orgel, welche von dem Orgelbauer Chwatal (Firma: Chwatal & Sohn, vgl. den Art.) 1861 erfunden und z. B. für das Pedal der 1869 aufgestellten Orgel zu Buckau bei Magdeburg verwendet wurde. Die Einrichtung derselben beruht auf dem Princip der Kegellade: sie hat weder Schleifen noch Cancellen; jede Pfeife hat ihr eigenes Spielventil von Knopfform, das sich seitwärts öffnet. Es wird von derselben gerühmt, daß sie geräuschloses Spiel, prompte Ansprache der Pfeifen und leichtes Anziehen der Register zu jeder Jahreszeit ermögliche, jeden Windverlust aber geradezu ausschließe. Vgl. Blätter für Handel, Gewerbe und sociales Leben (Beiblatt der Magdeb. Ztg.) 1869. Nr.

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 78. Signale für die musik. Welt. 1870. S. 802.
[2]) Wie Dölker, Geistliche Lieder. Stuttg. 1876. S. 4 meldet.

48. S. 383. — Auf die Erfindung einer andern „Knopflade", die ihm 1855 patentiert wurde, macht auch der Orgelbauer Grüneberg (vgl. den Art.) in Stettin Anspruch.

Knüpfer, Sebastian, der dritte Amtsvorgänger Bachs als Kantor der Thomasschule zu Leipzig, der jedoch in der Reihe berühmter Männer, die diese Stelle inne hatten, nur einen bescheideneren Platz einnimmt. Er war am 6. September 1633 zu Aschen im Voigtlande geboren und von seinem Vater, Johann Knüpfer, der dort Kantor und Organist war, in der Musik unterrichtet worden. Seine wissenschaftlichen Studien begann er unter der Leitung eines Privatgelehrten in seiner Heimat; später kam er nach Leipzig, wo er im Hause des berühmten Juristen Johann Philippi Aufnahme fand. Dessen Protektion verschaffte ihm auch 1657 die durch den Tod Tobias Michael's erledigte Stelle an der Thomasschule,[1]) die er in durchaus rühmlicher Weise verwaltete, bis ihn 1676 ein früher Tod schon im 43. Lebensjahre dahinraffte. — Seine Kirchenstücke wurden zwar zu seiner Zeit gerühmt, einen bleibenden Wert aber dürften sie kaum gehabt haben, da sie einer Übergangszeit angehören, in welcher sich der eigentliche Stil der evangelischen Kirchenmusik erst herausbildete. Überhaupt scheint Knüpfer, unähnlich seinem großen Nachfolger, bedeutender als Schulmann und Philologe denn als Musiker gewesen zu sein. Ein Sohn von ihm, Johann Magnus Knüpfer, war „deutscher Poet, Juris Praktikus und Notar. Publ. Cäsar." (Gerber, Altes Lex. I. S. 739), daneben aber auch Musiker und als Organist zuerst in Jena, dann in Naumburg, und endlich als Kammerkomponist zu Zeitz angestellt.

Koch, Eduard Emil, der verdienstvolle Hymnologe, war am 20. Januar 1809 auf dem Schlosse Solitude bei Stuttgart, wo sein Vater als Militärarzt lebte, geboren. Er erhielt die vorbereitende Schulbildung in den Schulen zu Stuttgart und machte dann seine theologischen Studien an der Universität Tübingen. Nach Absolvierung derselben, und nachdem er mehrere Jahre als Hilfsgeistlicher in verschiedenen Gemeinden seines Heimatlandes thätig gewesen war, erhielt er 1837 die Landpfarrei Großaspach, in deren Muße er sein litterarisches Lebenswerk, die „Geschichte des Kirchenlieds" in der Absicht begann, „durch geschichtliche Belebung und durch Aufstellung der Lebensbilder ihrer Dichter und Sänger die köstlichen Glaubenslieder unserer evangelischen Kirche in Herz und Leben des Volkes einzuführen." Im selben Jahre 1847 sodann, in dem die erste Auflage seines Werkes ans Licht trat, wurde K. als Stadtpfarrer nach Heilbronn berufen, und hier begann er sofort die Bearbeitung der zweiten Auflage nach einem erweiterten Plane, ohne sich fürderhin durch die ausschließliche Rücksicht auf das Württembergische Gesang- und Choralbuch

[1]) Gerber, Neues Lex. IV. S. 46 schreibt sub voc. „Schelle": „Michael starb 1657. Als dessen Nachfolger nennt man einen Johann Krieger," während er III. S. 80 unter „Knüpfer" das Richtige hat.

beengen zu lassen. Gleich nach Vollendung dieser Auflage wurde ihm im Spätherbst 1853 die Stelle eines ersten Stadtpfarrers zu Heilbronn und des Superintendenten der dortigen Diöcese übertragen; damit aber übernahm er eine Amtsbürde, die ihm zu hymnologischen Arbeiten kaum noch Muse gewährte. Als daher die Bearbeitung einer weiteren Auflage seines Werkes nötig wurde, sah er sich, um die Zeit hiefür zu gewinnen, veranlaßt, 1864 das Pfarramt zu Erdmannhausen, einer Landgemeinde bei Marbach zu übernehmen. „Dadurch wurde ich nun" — so sagt er in der Vorrede zur dritten Auflage selbst — „in den Stand gesetzt, mein Werk nach einem noch viel umfassenderen Plan und in einer durchaus umgearbeiteten, dem neusten Stand der hymnologischen Wissenschaft entsprechenden Gestalt erscheinen zu lassen. Alle und jede irgend bedeutendere Erscheinungen auf dem ganzen Gebiete der deutschen christlichen Kirche, der katholischen so gut, als der evangelischen, und in der evangelischen, der reformierten so gut, als der lutherischen, und innerhalb dieser beiden des niederdeutschen so gut, als des hoch- und mittelhochdeutschen Sprachgebiets, ja selbst der außerdeutschen Sprachgebiete so weit (wie z. B. in Böhmen und den Niederlanden) eine Wechselbeziehung zwischen ihnen und dem deutschen Gebiete stattgefunden hat, sind jetzt berücksichtigt, und die der ganzen deutschen Nation angehörenden oder wenigstens einzelnen deutschen Stämmen und Provinzen lieb und teuer gewordenen Lieder und Gesänge sind zugleich beleuchtet. Dabei glaubte ich als Hauptgrundsatz festhalten zu müssen die gleichmäßige Berücksichtigung sowohl der praktischen Bedürfnisse der zumeist Erbauung und geistliche Anregung suchenden christlich gebildeten Volkskreise, als der theoretischen der vorwiegend die Förderung des wissenschaftlichen Interesses begehrenden gelehrten Kreise der Männer vom Fache." Doch liegt, trotz dieses Strebens nach „gleichmäßiger Berücksichtigung" des erbaulichen wie des wissenschaftlichen Momentes der Hymnologie, der Schwerpunkt des Buches auf der erbaulichen Seite. Was sodann noch die Behandlung der Kirchenmusik in demselben anlangt, so steht Koch in dieser Beziehung ganz auf dem Standpunkte v. Winterfeld's, dessen eigene Worte er vielfach verwendet, und in dessen Fehler er darum auch verfallen ist. Leider war ihm nicht vergönnt, sein Werk ganz zu vollenden: nachdem er 1866—1870 sieben Bände desselben bearbeitet und sechs davon ediert hatte (der siebente erschien 1872), veranlaßten ihn Gesundheitsrücksichten, einen Erholungsurlaub zu nehmen, und während er denselben in Stuttgart verbrachte, ergriff ihn eine schwere Krankheit, die seinem Leben am 27. April 1871 ein Ziel setzte. Den achten und letzten Band des Werkes bearbeitete sodann der Diakonus an der Stiftskirche zu Stuttgart, Richard Lauxmann, und ließ ihn 1876 erscheinen. Der Titel des Koch'schen Werkes ist:

Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. I. Hauptteil: Die Dichter und Sänger. Bd. I. Stuttgart, Belser'sche Verlagshandl. 1866. XVI u. 489 S. 8°. Bd. II. 1867. X u. 496 S. Bd. III. 1867. VIII

u. 559 S. Bd. IV. 1868. VIII u. 574 S. Bd. V. 1868. VIII u. 672 S. Bd. VI. 1869. X u. 558 S. Bd. VII. 1872. XII u. 499 S. („nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Adolf Wilh. Koch, Professor am Kantonsgymnasium in Schaffhausen"); II. Hauptteil: Die Lieder und Weisen. Bd. VIII. 1876. VIII und 712 S., auch unter dem besondern Titel: „Die Kernlieder unserer Kirche im Schmuck ihrer Geschichte. Begründet in erster und zweiter Auflage von † Eduard Emil Koch, Dekan in Heilbronn a. N. Umgearbeitet und vermehrt in dritter Auflage von Richard Lauxmann, Diakonus an der Stiftskirche zu Stuttgart." —

Kocher, Dr. Konrad, ein auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik in treufleißiger, und im Sinne seiner Zeit auch ausgezeichneter Weise thätiger Mann, der jahrzehntelang den eigentlichen Mittelpunkt aller kirchenmusikalischen Bestrebungen in seinem Heimatlande Württemberg bildete, und auch über dessen Grenzen hinaus durch seine Choralsammlungen, sowie als musikalischer Bearbeiter des Schaffhauser Gesangbuchs sich einen geachteten Namen erworben hat. Er war als der Sohn eines armen Schusters am 16. Dezember 1786 zu Ditzingen, einem großen Dorfe bei Stuttgart, geboren, und wurde, da er frühe ausgezeichnete Begabung zeigte, zum Lehrer bestimmt und in der Weise jener Zeit ausgebildet. Nachdem er 1802 bis 1805 einige Hilfslehrerstellen an Volksschulen seiner Heimat bekleidet hatte, folgte er einer Berufung als Privatlehrer nach Petersburg. Als er nach mühseliger und entbehrungsvoller Reise dort ankam, fand er die Stelle schon besetzt, und stand nun hilflos in einer ihm fremden Welt. Da verschafften ihm seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten die Bekanntschaft Muzio Clementi's und seiner Schüler Klengel und Berger, die ihm Unterricht im Klavierspiel gaben, während er bei Joh. Heinr. Müller die Komposition studierte und daneben durch Musikstunden seinen Unterhalt erwarb. Nach 6jährigem Aufenthalt in der Fremde kehrte er 1811 in die Heimat zurück und ließ sich als Musiklehrer in Stuttgart nieder; hier zog er durch einige größere Kompositionen (zwei Opern, ein Oratorium, Klaviersonaten, Streichquartette) die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, und 1819 ermöglichte ihm der edeldenkende und kunstsinnige Buchhändler Cotta eine Bildungsreise nach Italien. In Rom machte K. die Bekanntschaft Baini's, und dieser verschaffte ihm die Gelegenheit, die Leistungen der päpstlichen Kapelle im katholisch-kirchlichen a cappella-Gesang kennen zu lernen, die überwältigenden Eindruck auf ihn machten. Und dieser Eindruck einer Kirchenmusik, welche „die Seligkeit einer Andacht, die aus kindlicher Hingabe an die allsorgende Kirche fließt, die Empfindung des stillen Glücks, im Himmlischen zugleich die irdische Schönheit genießen zu dürfen," in trefflicher Weise auszudrücken vermag, verbunden mit den von ihm mitgebrachten Ideen des deutschen Rationalismus, daß alle Kirchenmusik nur Rührung, äußerlich andächtige Stimmung zu wecken habe, und überdies endlich ein praktischer Vorgang in der Schweiz, wo H. G. Nägeli einen vierstimmigen Gemeindegesang ohne Orgel eingeführt hatte: dies alles brachte K. zu der Überzeugung, daß auch für die evangelische Kirchenmusik in Chor- und Ge-

meindegesang alles Heil nur im a cappella-Gesang zu suchen sei. Diese Überzeugung legte er nach seiner Rückkehr in die Heimat 1821 zunächst theoretisch dar in der Schrift: „Die Tonkunst in der Kirche," die 1823 erschien und nicht geringes Aufsehen erregte;[1]) dann aber ging er auch praktisch ans Werk: gründete in Gemeinschaft mit Silcher (vgl. den Art.) und Frech (vgl. den Art.) einen „Kirchengesangverein" für Württemberg, veranlaßte die Kirchenbehörde zu einem Erlaß vom 23. November 1823, durch den nicht nur in allen Schulen des Landes ein regelmäßiger methodischer Gesangunterricht eingeführt, sondern auch allen Gemeinden die Errichtung von Gesangchören und Gesangschulen Erwachsener empfohlen wurde, und bearbeitete endlich, zusammen mit den beiden genannten, von 1823—1826 die Melodien des Landesgesangbuchs im einfachsten vierstimmigen Satz für die Zwecke der Gemeindechöre, eine Bearbeitung aus der dann das Landeschoralbuch von 1828 entstand. Allein obwohl K. mittlerweile am 14. Oktober 1827 Organist und Musikdirektor an der Stiftskirche zu Stuttgart geworden war und damit eine der ersten und einflußreichsten kirchenmusikalischen Stellen in Württemberg inne hatte; obwohl von Geistlichen, Organisten, Kantoren und Lehrern ein tüchtig Stück Arbeit der Sache des vierstimmigen Gemeindegesangs gewidmet wurde: sie blieb ein Experiment, das bis 1840 als vollständig mißglückt angesehen werden mußte.[2]) Trotz dieser Enttäuschung galt, wenn auch in etwas stillerer Weise, K.s hauptsächlichste Thätigkeit auch für die Folgezeit der evangelischen Kirchenmusik: 1841 besorgte er die Revision des musikalischen Teils des Schaffhauser Gesangbuchs; 1843—1844 lieferte er Beiträge für die Harmonisierung der Choräle des Württembergischen Choralbuchs von 1844, und schrieb außerdem die Zwischenspiele für die Nrn. 141—210 für dasselbe; dann folgte 1851 die Herausgabe eines von ihm, Silcher und Frech bearbeiteten „Orgelspielbuchs," das zwar in etwas den Eindruck des Zusammengestoppelten macht und jedenfalls eine nur mangelhafte Bekanntschaft der Verfasser mit der wirklichen, klassischen Orgellitteratur dokumentiert, gleichwohl aber immer noch eine schöne Anzahl guter Orgelstücke enthält. Endlich aber ist noch seiner großen Choralsammlungen zu gedenken, von denen die „Stimmen aus dem Reiche Gottes" („zu Knapp's Liederschatz) 1838, die „Zionsharfe" in zwei Bänden 1855 erschien. In denselben ist ein reiches Material auch aus den fernerliegenden Gebieten der englischen, der reformierten und selbst der römisch-katholischen Kirche zusammengetragen, freilich ohne jegliche Spur historischen Sinnes und Verständnisses. Diese Sammlungen enthalten auch eine ziemliche Anzahl von K. selbst erfundener Choralmelodien,

---

[1]) Vgl. z. B. die Musikzeitschrift „Cäcilia." Mainz, Schott. Bd. II. S. 141 ff. Bd. IX. S. 8 ff. Theol. Nachrichten. 1824. S. 493—515.

[2]) Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 417—424. Süddeutscher Schulbote 1840. Nr. 1—5. 14. 15. 22. 25. 26. 1845. Nr. 2—5. Blätter aus Süddeutschland. 1840. Heft 1. 1841. H. 1 u. 3. 1842. H. 2. 3. 1843. H. 1. 1844. H. 4. Volksschule 1842. S. 462 ff. 1843. S. 193 ff.

von denen jedoch nur wenige sich über das Niveau der rationalistischen Melodienmacherei erheben; in diesen wenigen aber wird sein Name wenigstens im württembergischen Kirchengesang fortleben. Über K.s äußere Lebensverhältnisse ist nur noch nachzutragen, daß er 1852 sein 25jähriges Amtsjubiläum feierte und bei dieser Veranlassung von der Universität Tübingen mit Verleihung des philosophischen Doktortitels geehrt wurde; daß er sodann 1865 in den wohlverdienten Ruhestand trat, und endlich am 12. März 1872 als ein Greis von 86 Jahren sein thätiges Leben zu Stuttgart beschloß. — Folgende Werke von ihm sind hier zu verzeichnen:

1. Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen, 4stimmigen Choral- und einem Figuralgesang für einen kleineren Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im allgemeinen. Stuttg. 1823. Metzler. 8°. XXVI und 107 S. — 2. Vierstimmige Gesänge der evangelischen Kirche. Stuttgart, 1825. XII und 484 S. 8°. 259 Choräle (Ausg. in Stn. des Ch.-B. von 1828, gemeinsam mit Silcher und Frech). — 3. Vierstimmiges Choralbuch für Orgel- und Klavierspieler, oder Melodien zu sämtlichen Liedern des öffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Württemberg ꝛc. Stuttg. Metzler, 1828. Qu. Folio. XVI u. 154 S. 218 Choräle. — 4. Figuralgesänge für 4 Sstn. Für die evangelische Kirche auf alle Sonn- und Festtage des Jahrs. Stuttg. Zumsteeg. Qu. 4°. Part. u. Stn. — 5. Der Christ an den Gräbern der Verstorbenen. Sammlung von Leichengesängen zum Gebrauch für Chöre jeder Art. Stuttg., Hallberger. Part. 4°. 2. Aufl. — 6. 6 Kantaten und Motetten für 4 Sstn. Stuttg. Zumsteeg. Qu. 4°. Part. u. Stn. — 7. Stimmen aus dem Reiche Gottes. Eine auserlesene Sammlung alter und neuer evangelischer Kernlieder, mit beigefügten für 4 Sstn. gesetzten und für Gesang, Klavier- und Orgelspiel eingerichteten Choralmelodien vom Ursprung des Chorals bis auf die heutige Zeit. Mit einem Vorwort von Alb. Knapp. Stuttg., Hallberger. 1838. 8°. 3 Bl. Vorr. 736 S. mit 696 geistl. Liedern u. 184 Chorälen. 2. Ausg. 1846. — 8. 136 vierstimmige Choräle für den Männergesang. Zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Lehrergesangvereine, Liederkränze ꝛc. Tübingen, Laupp. 1850. 8° (3. Aufl. 1875. Mit Silcher u. Frech). — 9. Orgelspielbuch. Eine Sammlung von kirchlich-klassischen Orgelstücken alter und neuer Meister mit Finger- und Fußsatz, nebst einleitender Orgelschule. Stuttg. Metzler. 1851. Qu. 4° (mit Silcher und Frech). — 10. Zionsharfe. Ein Choralschatz aus allen Jahrhunderten und von allen Konfessionen der christlichen Kirche. Zur Erbauung in der Familie wie in der Gemeine gesammelt und für Singchöre, Orgel- und Klavierspiel vierstimmig bearbeitet. Stuttg., Metzler. I. Abtl. 1137 Choralmelodien der evang. Kirche, nebst den besten Chorälen der alten Kirche, vom heil. Ambrosius bis zur Reformation, aus der böhmischen, der mährischen und Brüdergemeinde von Huß bis auf unsre Zeit 1853—1854. gr. 8°. XII und 576 S. II. Abtl. Das Psalmbuch der reformierten Kirche, 124 Melodien mit unterlegtem französischem Originaltext. 1855. II. u. 74 S. III. Abtl. Die schönsten Melodien der Psalmen und Hymnen der anglikanischen Kirche in England und Amerika mit unterlegtem englischem Originaltext. 1855. II u. 178 S. mit 359 Melodien. IV. Abtl. Die schönsten Melodien der katholischen Kirche mit unterlegtem

deutschem Text. 1855. II u. 168 S. 316 Mel. — 11. Haus-Choral-buch für Klavier und Gesang. 179 Choräle nebst den vollständigen Lieder-texten. Den Kern der evangelischen Gesang- und Choralbücher enthaltend. Nach den Originalen und gangbarsten Varianten in vierstimmigem Satze. Stuttg. 1858. Metzler. Lex. 8⁰. IV u. 154 S. 12. Dasselbe mit 174 Chorälen mit nur einer Textstrophe. Kern des württ. evang. Gesang- und Choralbuchs in vierst. Satz. 1858. Lex. 8⁰. Von K.s Chorälen erschienen im Ch.-B. von 1828 22 Nrn., weitere kamen hinzu: in den „Stimmen" 1838, im Ch.-B. von 1844, in der „Zionsharfe" 1855 und noch einer im Pfälzer G.-B. 1859 im ganzen 77; die folgenden fanden Eingang: Es ging der Mann voll Gnad und Segen. d g fis g a h $\bar{c}$⁀h a g, komp. 1821. 1825 gedruckt. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 5. S. 2. Zionsharfe I. 1855. Nr. 88; bei Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 859. S. 691 zu „Ihr Sünder, die ihr an den Brüsten." Werde Licht, du Volk der Heiden. e e gis fis c gis⁀a h⁀a gis, komp. 1823, gedr. 1825. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 16. S. 6. Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 64. S. 164—167. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 96. Zürcher G.-B. 1853. Nr. 75. S. 114. 115. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 131. S. 120. Auferstehn, ja auferstehn wirst du. e c⁀d e⁀f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ g, komp. 1825 (1824), gedr. 1825. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 177. S. 64. Stimmen 1838. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 51. Zionsharfe I. 1855. Heiligster Jesu, Heilgungsquelle. f a g f a $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$⁀b a, komp. 1825, gedr. 1825. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 22. S. 9; verändert Zionsh. I. Nr. 549; in letzterer Form bei Jakob u. Richter, Ch.B. I. Nr. 195. S. 172. Von dir du Gott der Einigkeit. f f a g $\bar{c}$⁀b a g f, komp. 1825, gedr. 1825. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 115. S. 47. Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 213. S. 398—401. Zürch. G.-B. 1853. Nr. 117. S. 178—179. Appenz. G.-B. Nr. 72. Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir stehn. g g g $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h $\bar{c}$ a g, komp. 1828. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 188. S. 68 zu „Es ist nicht schwer, ein Christ zu sein." Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 171. S. 344—347. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 66. Nicht eine Welt, die in ihr Nichts vergeht. g $\bar{c}$ h $\bar{c}$ g as g⁀f es f g, komp. 1836, gedr. Stimmen" 1838. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 23. Zionsh. I. Nr. 683. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1029. S. 795. Aller Gläubgen Sammelplatz. es g b b as⁀g as⁀b g, komp. 1837; gedr. Stimmen 1838. Württ. Ch. 1844. Nr. 32. Geh zum Schlummer, ohne Kummer. h $\bar{c}$ h a $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h, komp. 1837; gedr. Stimmen 1838. Zürch. G.-B. 1853. Nr. 288. S. 376—377. Mich Staub vom Staube führt mein Lauf. e fis fis gis a h $\overline{cis}$ h, komp. 1838; gedr. Stimmen 1838. Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 373. S. 634—636. Treuer Heiland, wir sind hier. as g⁀as b as $\overline{des}$ $\overline{des}$ $\bar{c}$, komp. 1838; gedr. Stimmen 1838. Nr. 201, dann verändert Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 123. Zürch. G.-B. 1853. Nr. 135. S. 202—203. Ich hab von ferne, Herr, deinen Thron erblickt. f e f b a $\bar{c}$ b a g a g, komp. 1838, gedr. Stimmen 1838. Zionsh. I. Nr. 926. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 167. S. 154. Herr, dessen Weisheit ewig ist. c e f g g $\bar{c}$ $\bar{c}$ h, komp. 1858 für das Pfälzische G.-B. 1859. Nr. 47. S. 32.

Köhler, Ernst, ein namhafter Organist und fleißiger Komponist, war am 28. Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach in Schlesien geboren und erhielt den elementaren Musikunterricht von dem Kantor Hauptmann daselbst. Nachdem er von seinem 14. Jahr an weitere Studien auch in der Komposition bei dem Kantor Kähler in Peterswaldau gemacht hatte, kam er 1815 nach Breslau und wurde hier ein Schüler Berner's im Klavierspiel und Förster's auf der Violine. Durch die Vermittlung dieser seiner Lehrer erlangte K. nicht nur als Musiklehrer Zutritt in die ersten Häuser der Stadt, sondern erhielt auch schon 1817 die Stelle des zweiten Organisten an der St. Elisabethkirche daselbst, an welcher er 1826 zum Oberorganisten vorrückte. Er galt zu seiner Zeit als einer der fertigsten Orgel- und Klavierspieler in Breslau, und hat sich auch als Komponist von Orgel- und kirchlichen Gesangssachen, sowie von Klavier- und Orchesterwerken einen Namen gemacht. Am 26. Mai 1847 starb er zu Breslau. Von seinen Kompositionen[1]) sind hier zu nennen:

Op. 15. Versuch einer Einleitung zu Graun's Tod Jesu, bestehend in 2 Präludien. Breslau, Weinhold. — Op. 22. Phantasie über das Halleluja aus dem Messias von Händel. Hamburg, Kranz. — Op. 26. Variationen in B-dur für Orgel. Wien, Haslinger. — Op. 29. 6 vierstimmige Choräle mit Zwischenspielen, nebst fugierten Präludien und Ausführungen der Choräle. 2 Hefte. Hamburg, Kranz. — Op. 33. Variationen über ein Thema von Spohr für Orgel in G-dur. Breslau, Weinhold. — Op. 44. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte. Motette für Männerges. mit obl. Orgel. Bresl., Grosser. — Op. 48. Auferstehungsgesang für 4 Mstn., Blasinstr. u. Orgel. Das. — Op. 53. Motette: Der Herr ist meine Zuversicht. Für 4 Mstn. mit Orgel. Das. — Op. 57. Motette: Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht. Für 4 Mstn. mit Orgel. Das. — Op. 60. Kantate: Auf Gott und nicht auf meinen Rat. Für 4stgn. Chor mit Orch. Das. — Op. 61. Motette: Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte. Für 4 Sstn., Orch. u. Orgel. Das. — Op. 63. Kantate: Gott, deine Güte reicht so weit. Für 4stgn. Chor mit Orch. Das. — Op. 66. Jubel-Kantate zur 100jährigen Kirchenfeier. Für 4stgn. Chor mit Orch. Breslau, Leuckart. — Op. 67. Präludium zu einem Feste. Erfurt, Körner. 4°. — Op. 68. Präludium zu einer Trauerfeierlichkeit. Das. 4°. — Op. 70. Orgel-Kompositionen zum Gebr. beim Gottesdienst. 2 Hefte. Berlin, Bote & Bock. — Op. 72. Phantasie, Einleitung und Variationen über die russische Volkshymne. Das. — Vorspiel: O Haupt voll Blut und Wunden: Erfurt, Körner. 4°. — Op. 74. Motette: Den Blick empor. Für 4 Mstn. mit Orgel. Berlin, Bote & Bock.

Köhler, Johann Christian, ein Orgelbauer, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Frankfurt a. M. lebte; von seinen Werken verzeichnet Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 125—127 und S. 131—134 drei: 2 kleinere Chororgeln mit 22 und 15 Stn. in der Hauptkirche des Klosters Eborach im Würz-

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis derselben findet man bei Koßmaly und Carlo, Schlesisches Tonkünstler-Lexikon. 2. Heft. S. 128—134.

burgischen 1759, und ein größeres 1760 in der obern Pfarrkirche zu Bamberg mit 26 Stn. Diese Werke haben die Eigentümlichkeit, daß eine außergewöhnliche Anzahl von Stimmen, zwei Registerzüge (für Diskant und Baß) hat.

Kollekte, Kollektenton. Unter den bestimmt formulierten Orationen der römischen Liturgie ist die angeblich schon vom Papste Gelasius (gest. 496) nach der Lektion der Epistel angeordnete Kollekte die erste.[1]) In der alten orientalischen Kirche war sie das Gebet, welches der Bischof nach dem Schluß der von Diakonen und Gemeinde kniend verrichteten Gebete stehend sprach, um die in diesen ausgesprochenen Bitten und Anliegen gleichsam zusammenzufassen, zu rekapitulieren.[2]) Ältere evangelische Kirchenagenden bezeichnen die Kollekte als „ein gemein Gebet der ganzen Gemein, darum es auch ein Kollekt genannt ist, ein gesammlet Gebet von dem Herzen und dem Leben aller Gegenwärtigen oder ein Gebet der gesammleten Gemein," „ein Gemeingebet für die ganze Christenheit." Sie beginnt nach der Salutation (vgl. den Art.) mit der Aufforderung des Liturgen: „Oremus!" „Laßt uns beten!" bringt dann das eigentliche Gebet, in welchem auf die jedem Sonntage oder seinem Evangelium, jedem Fest- und Feiertage, jeder kirchlichen Zeit zu Grund liegende Idee oder Heilsthatsache speciell Bezug genommen ist, und schließt mit der Doxologie:[3]) „Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum etc." „durch Jesum Christum, deinen Sohn, unsern Herrn," samt dem Zusatz: „qui tecum vivit et regnat in unitate spiritus sancti Deus per omnia saecula saeculorum," „der mit dir in Einigkeit des heiligen Geistes lebet und regieret, wahrer Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit," worauf der Chor mit Amen antwortet. Alle Kollekten haben im Modus legendi choraliter des gregorianischen Gesangs einen bestimmten Ton, der darum Kollektenton, tonus collectarum, genannt und in dreierlei Hauptformen gebraucht wird; 1. der einfach ferialen (tonus simplex ferialis), einer getragenen Recitation auf der Dominante, ohne jegliche melismatische Veränderung der Tonhöhe, nur mit einem Anhalten des Atems beim Komma (suspirium), und einer Unterbrechung (pausa) bei größeren Interpunktionen;[4]) 2. der ferialen, tonus ferialis, bei welcher am Schlusse der eigentlichen Kollekte und der Doxologie ein Terzfall (der accentus medius) von der

---

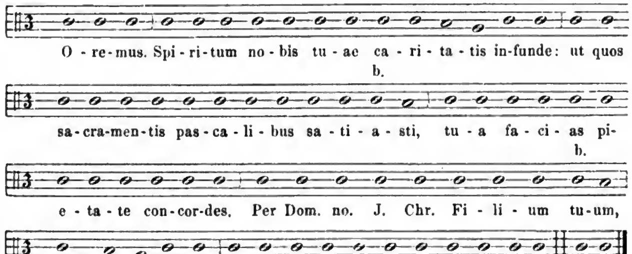
[1]) Die zweite ist die Sekret, welche vor der Präfation vom Priester still gebetet, die dritte die Postkommunio (vgl. den Art.), die am Schluß der Messe vor dem Ite missa est etc. abgesungen wird.

[2]) So nach Bingham von recapitulatio, andere Ableitungen z. B. bei Augusti, Handb. der christl. Archäologie 1836; Daniel, Codex liturgicus. 1847—1853, u. a.

[3]) Doxologie in dem weiteren Sinne genommen, daß jeder Schluß eines Gebetes, in dem der Dreieinige Gott erwähnt ist, und nicht allein das Gloria patri u. s. w., so heißt.

[4]) Vgl. Wollersheim, Anweisung zur Erlernung des greg. Ges. Paderb. 1858. S. 175 Lyra, Die liturgischen Altarweisen. Göttingen, 1873. S. 25. 26.

Dominante zum Final als kleines Melisma angebracht wird,[1]) und 3. der feierlichen oder festiven, tonus festivus, mit den beiden Melismen des Punctum principale (bei a) und des Semipunctum (bei b)[2]):



Die evangelische Kirche nahm nicht nur die Form des Kollektengebets, sondern auch die älteren Kollekten, sofern dieselben ihrem Inhalt nach dem Evangelium gemäß waren, aus der mittelalterlichen Kirche herüber, und ließ sie anfangs auch noch in der seitherigen Weise absingen. Bald jedoch fand sie es dem Zwecke der Beteiligung der Gemeinde mehr entsprechend, dieselben zu übersetzen, sie „klar deutsch, mit gewöhnlichem Accent" singen zu lassen, „deutsch und verständlich und mit lauter Stimme, damit die ganze Kirch könne Amen sprechen und zugleich mit dem Priester zu Gott schreien;"[4]) auch neue Kollekten entstanden im 16. und 17. Jahrhundert, die, weil sie den Kreis der Bitten erweiterten, „für allerlei Anliegen der Christenheit," „um Fried, gut Regiment, fruchtbare Zeit oder dergleichen" beteten, die alten an Kernhaftigkeit und Tiefe der Gedanken nicht mehr erreichten und bei ihrer Weitschweifigkeit auch bald nicht mehr gesungen, sondern nur noch gelesen werden konnten.[5]) Es war natürlich, daß schon die Übersetzung der Kollekten, noch mehr aber

[1]) Vgl. Haberl, Magister choralis. Regensb. 1870. § 24. P. Kienle, Choralschule. Freib. 1884. S. 80.

[2]) Vgl. P. Kienle, a. a. O. S. 79. 80; Lyra, a. a. O. S. 26. 27; daselbst auch eine Nebenformel aus Musices choralis medulla etc. Colon. Agripp. 1683. p. 93 des Franziskaners Hermann Mott.

[3]) Über eine besondere gregorianische Karfreitags-Kollekte, welche Dieffenbach und Müller, Diarium pastorale. I. 3 IV. Nr. 106 als „Diakonisches Gebet" auch für die evang. Kirche bearbeitet haben, vgl. Haberl, a. a. O., Lyra, a. a. O. S. 27. 28; P. Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst. 1870. S. 336.

[4]) Vgl. Pfälz. K.-O. (des Pfalzgrafen Wolfgang) 1560. Rigaische K.-O. 1530. Mecklenb. K.-O. 1552. Östr. K.-O. 1571. K.-O. der Stadt Hannover. 1588.

[5]) Vgl. Östr. K.-O. 1571. Rotenburger K.-O. 1611. K.-O. für Mecklenburg, Wenden rc.

die weitschweifigeren Neubildungen solcher, auch ihre musikalische Form, den Kollektenton, beeinflussen und in Bezug auf denselben Änderungen hervorrufen mußten, bei denen man immer mehr von dem ursprünglichen einfachen Notenschema und seinen (mit der Wiederholung im doxologischen Teil) zweimal zwei Einschnitten abkam und diese, um den Ton dem erweiterten Text anzupassen, nach Belieben vermehrte.[1]) Überdies wurden auch die Melismen der Einschnitte öfters in anderer Weise gebildet und selbst die Dominante als Recitationston nicht immer festgehalten. Als dann später in der Zeit des Pietismus und Rationalismus der liturgische Teil des Gottesdienstes immer mehr verschwand, ging auch die Kollekte nach und nach ganz in das allgemeine Einleitungsgebet vor der Predigt über. Dagegen haben die Liturgiker der Gegenwart, sowie die neueren Agenden derjenigen Landeskirchen, die von jeher eine ausgebildetere Liturgie hatten, die Kollekte allgemein wieder an ihren Platz gesetzt; während aber jene von ihrem theoretischen Standpunkt aus verlangen, daß sie wieder wie ehmals gesungen werde, gestatten diese, indem sie mehr der kirchlichen Praxis Rechnung tragen, das Lesen derselben.[2]) — Das Amen nach dem doxologischen Schluß jeder Kollekte wurde in der evangelischen Kirche anfangs noch vielfach dem katholischen Brauche gemäß, dem Chore überlassen, ging aber bald und mit Recht allgemein an die Gemeinde über und wurde von ihr als ein Bekenntnis zum Inhalt der Kollekte mit Orgelbegleitung gesungen. Die Gegenwart sollte diese schöne Sitte, wo sie verschwunden ist, überall wieder aufnehmen.[3])

Kollektiv- und Kombinations-Züge, -Tritte, -Pedale in der Orgel sind Registerzüge, oder im Bereich der Füße des Organisten über dem Pedal angebrachte Tritte, welche die neuere Orgelbaukunst als Teile des Regierwerkes in immer ausgedehnterer und ausgebildeterer Weise anwendet, um die verschiedensten Grade der

---

1540. Pfalz-Neub. K.-O. 1543. Köln. Ref. 1544. Auch Löhe, Haus-, Schul- und Kirchenbuch. II. S. 63 bemerkt von den im 16. und 17. Jahrh. neugeschaffenen Kollekten, „daß sie zu weitschweifig zu sein pflegen, als daß sie mit den alten Kollekten in eine Reihe gestellt werden könnten. Je älter die Kollekte, desto kürzer ist sie."

[1]) Wie denn Ludecus, Missale 1589 einmal auf die monströse Anzahl von 12 Einschnitten kam. Vgl. Lyra, a. a. O. S. 31; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 284. S. 454—455; auch noch einfache Formulare das. I. Nr. 114. S. 190—191 aus dem Onolzb. Antiphonale 1627; Nr. 285. S. 456—457 aus der Bayreuther Chor-Ordnung 1755.

[2]) Kraußold, Musik. Altarag. 1853; Petri, Agende 1852 u. a. verlangen, daß die Kollekte gesungen werde; Schoeberlein, Schatz I. S. 188 läßt die Frage offen, während Layriz, Kern. IV. Vorr. S. VI bemerkt: „ich halte den Gesang (der Kollekten) dem Verständnis für nachteilig, da hier sonntäglich wechselnde Texte eintreten würden, deren genaue Kenntnis bei der Gemeinde schwerlich vorausgesetzt werden darf." Die Preuß. Landesag. 1829, das Badische Kirchenb. 1858, die Bayr. Agende 1856 u. a. lassen die Kollekten lesen.

[3]) Vielfach ist dies auch geschehen; dagegen teilt die Preuß. Ag. 1829. S. 5 dieses Amen dem Chor zu und bemerkt überdies noch: „Wünscht man dieses und die beiden nächstfolgenden, vom Chor zu singenden, einfachen Amen wegzulassen, so kann es geschehen."

Klangstärke und die mannigfaltigsten Arten der Klangmischung im Moment, und ohne daß dazu die Einzelregistrierung (die die Freiheit des Spiels mehr oder weniger beeinträchtigt) nötig wäre, zu erzielen. Unter Einschluß der im Zusammenhang mit diesen Teilen der Orgelmechanik ebenfalls wesentlich verbesserten Koppelungen (vgl. den Art.) kann man sämtliche hiehergehörigen Vorrichtungen einteilen: 1. in Kollektivzüge, -tritte, mittelst welcher eine bestimmte Anzahl oder sämtliche Stimmen eines ganzen Werkes, eines ganzen Manuals oder Pedals, oder einer Manual- und Pedalabteilung mit einem Zug oder Tritt angezogen, oder durch dessen Auslösung abgestoßen und dadurch die verschiedensten Grade der Klangstärke hervorgebracht werden können; 2. in Kombinationszüge, -tritte, mittelst welcher Stimmgruppen eines Werkes oder seiner Abteilungen in entsprechender Zusammenstellung auf dieselbe Weise gleichzeitig zum Erklingen oder zum Schweigen gebracht und dadurch die mannigfaltigsten Klangmischungen erzielt werden können. Die nähere Beschreibung aller hieher gehörigen Neueinrichtungen würde jedoch an dieser Stelle zu weit führen, und dies um so mehr, als die meisten derselben weder für den allgemein kirchlichen Beruf der Orgel, noch auch für die stilmäßige Ausführung der Werke der klassischen deutschen Orgelkunst vonnöten sein dürften. Sie verdanken ihre Erfindung augenscheinlich dem Bestreben, die Orgel zum Konzertinstrument zu machen, und sie immer mehr in den Dienst einer Zeitrichtung zu stellen, die auch in der musikalischen Kunst durch äußere Effekte ersetzen und verdecken möchte, was ihr an Gedanken (namentlich auch an wirklichen Orgelgedanken) abgeht.[1] Wie man diese Einrichtungen aber auch ansehen mag, es möchte doch nicht überflüssig sein zu erinnern: einmal, daß die komplizierte Mechanik, die für die meisten dieser Züge und Tritte notwendig ist, die Dauerhaftigkeit eines damit versehenen Werkes doch wohl einigermaßen fraglich erscheinen lassen muß; fürs andere, daß ein Organist, der z. B. 15—20 Tritte über dem Pedal häufig und regelmäßig gebrauchen will, kaum noch

[1] Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 64 meint: „Frescobaldi schuf seine genialen Werke bei einer Orgel von 14 Stimmen, 1 Manual und — ½ Pedal; ob mit der wachsenden Größe der Orgelwerke und der zunehmenden Anzahl der „Kombinationszüge“ auch mehr Meisterwerke für die Orgel entstehen werden, bezweifle ich so lange, als die Neigung des Publikums andauert, sich stundenlang, statt mit Gedanken, mit Register-Kombinationen unterhalten zu lassen.“ Doch mag auch eine andere Ansicht, die K. Fr. Armbrust, Die neue Orgel der St. Petrikirche zu Hamburg. 1885. S. 17, ausspricht, hier eine Stelle finden. Sie lautet: „Wer derartige Hülfsmittel unterschätzt oder gar verwirft, der vergißt, daß ein jeder Künstler die Aufgabe hat, sich derartig zu einem Meister seines Instruments auszubilden, daß dieses den momentanen Eingebungen seiner Phantasie augenblicklich gehorcht, was aber wiederum ein Instrument voraussetzt, welches einer derartigen Nachgiebigkeit fähig ist, und warum sollte die Orgel hierin hinter andern Instrumenten zurückstehen? Daß diese Empfindungen nicht in Empfindelei und falsche Sentimentalität oder andrerseits in zu schroffe Gegensätze ausarten, verbietet schon der Charakter der Orgel; die Beseitigung der alten Schwerfälligkeit indessen, welche das Instrument weit mehr als früher in den Willen des Spielers stellt, ist als einer der bedeutendsten Fortschritte der neueren Orgelbautechnik zu begrüßen.“

in der Lage sein dürfte, das Pedal selbst kunstgerecht und so zu behandeln, wie dies die klassischen Werke deutscher Orgelkunst verlangen. — Um übrigens die moderne Ausbildung dieses Teils der Orgelmechanik im deutschen Orgelbau doch zu veranschaulichen, lassen wir ein Verzeichnis dieser Einrichtungen in dem größten Orgelwerk der Gegenwart,[1]) nebst den Erläuterungen des Erbauers folgen: 1. Die Crescendo- und Decrescendo-Vorrichtung fürs ganze Werk, eine Walze (Rollschweller) mit automatischer Aktion; dazu gehört: ein Zug, um sie in Thätigkeit zu setzen; eine Steuerung (als Zug), um derselben die Direktion, ob Crescendo oder Decrescendo, zu geben; ein Ankerzug, um die Walze auf jedem Grade des Cresc. und Decresc. momentan anzuhalten; ein Tritt, um die Wirkung der Walze auf die Registerzüge in beliebiger Stellung augenblicklich aufzuheben, so daß die Walze leer weiter geht, und endlich ein Zifferblatt, das den jeweiligen Stärkegrad des Crescendo oder Decrescendo anzeigt. 2. das Kombinationsprolongement, ein Tritt, der das Registrieren während des Spiels und zwar so ermöglicht, daß eine gewählte Registermischung im Spiel beibehalten und, während dieselbe benützt wird, eine beliebige andre eingestellt werden kann, um sie in einem gegebenen Moment an der Stelle der bisherigen erklingen zu lassen. 3. sieben Abstoßer für alle Abteilungen des Werkes (4 Manuale, 2 Pedalabtl., und alle Manualstn.), Züge die mittelst eines einzigen leichten Drucks ermöglichen, entweder alle Manualregister, oder die sämtlichen Register je eines Manuals oder Pedals verstummen zu machen und sofort wieder eine andre Mischung herzurichten. 4. zwei Tremolozüge für Vox humana und Bourdon d'écho, sowie für Oboe 8′ im II. Man. 5. vier Tritte für vier Pedalgruppen, die so zusammengestellt sind, daß sie in Bezug auf Stärke und Tonfülle mit den vier Manualen korrespondieren; diese Pedaltritte sind so eingerichtet, daß, wenn der eine niedergedrückt wird, ein etwa vorhergezogen gewesener sich gleichzeitig selbst auslöst; durch dieselben hat der Organist neben dem Hauptpedal, auf dem er jedes beliebige Pedalregister einstellen kann, eigentlich noch vier weitere Pedalklaviere von verschiedener Stärke zur Verfügung. 6. neun Tritte für ebensoviele verschiedene Stimmgruppen der vier Manuale; konstruktiv in ganz verschiedener Weise hergestellt, wirken diese untereinander ebenfalls so, daß der zu ziehende Tritt gleichzeitig den vorher gezogen gewesenen abstößt. Durch dieselben erhält man, da drei ihre Wirkung aufs I., II. und III. Man., zwei nur aufs I. Man., zwei nur aufs II., und zwei nur aufs III. üben, für jedes der drei Manuale fünf verschiedene Registermischungen, und für die drei Manuale also im ganzen 15 Kombinationen, ohne den Tritt Or-
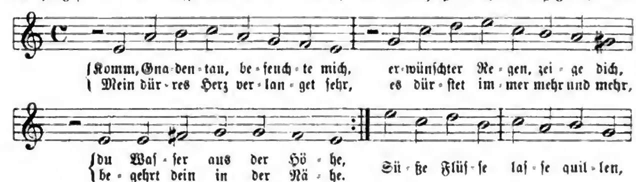
[1]) Es ist die Walcker'sche Orgel im Dom zu Riga mit 124 kl. Stn. auf 4 Manualen und Pedal, und 6826 Pfeifen; die von Friedr. Ladegast in der Orgel der Domkirche zu Reval angebrachte Mechanik findet sich beschrieben in Euterpe 1882. S. 70 und S. 89. 90, und diejenige der Walcker'schen Orgel im neuen Gewandhaussaale zu Leipzig in Urania 1885. Nr. 2. S. 20.

gano pleno und die Koppelungen (vgl. deren Verzeichnis im Art. „Koppel") zu rechnen; hat der Organist z. B. einen bestimmten Tritt gezogen, so hat er auf den Manualen I, II, III je ein Piano, nun möchte er aber im II. Man. rasch ein Forte haben, in den Man. I und III aber das frühere Piano beibehalten, weil er wieder darauf zurückkommen will: er tritt einfach einen andern Tritt nieder, und das bisherige Piano im II. Man. ist ausgelöst und an dessen Stelle ein Mezzoforte getreten, während das Piano der zwei andern Manuale unverändert geblieben ist. Zu besserer und schnellerer Übersicht ist bei diesen Tritten noch die weitere Einrichtung getroffen, daß jeder Tritt die durch ihn zum Ertönen gebrachten Stimmen durch Hervorstoßen ihrer Manubrien kennzeichnet, dieselben aber beim Niederdrücken eines andern Trittes jedesmal wieder zurücknimmt, um der durch den zuletzt angezogenen Tritt in Aktivität tretenden Serie Platz zu machen. 7. Tritt für fünf verschiedene Gruppierungen des Trompetenchors, korrespondierend mit der Stärke der 4 Man. und des Pedals. 8. zwei Schwelltritte für Oboe 8, im II. Man. und für das IV. Man. und eine entsprechende Registergruppe im Pedal. 9. ein Tritt „Omni Copula". Im ganzen zählt dieses Werk: 12 Koppelungen, 13 andre Nebenzüge und 21 Tritte.

Komm, du süße Todesstunde, Kantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis (6. Oktober 1715) zum Evangelium von der Auferweckung des Jünglings zu Nain, Ev. Luk. 7, 11—17, über den Text von Salomon Franck von Seb. Bach in Weimar geschrieben, und später in Leipzig auch für „Festo Purificationis Mariae" (2. Febr. 1735) benützt. „Den Schlußchoral (Herzlich thut mich verlangen, mit Strophe 4: Der Leib zwar in der Erden) hat Bach auch in das Anfangsstück hinübergezogen, wo ihn zu einer von zwei Flöten und Continuo begleiteten Alt-Arie die Orgel mit einem hervortretenden Register (Sesquialtera) zu spielen hat. Die ganze Kantate trägt den Charakter des Erdentrückten und Welterlösten, in einem solchen Grade, daß man zuweilen keine irdische Musik mehr zu hören und wie zwischen Geistern zu schweben meint." Vgl. Spitta, Bach I. S. 541—542. II. S. 834—835.

Komm, Gnadentau, befeuchte mich, Choral. Für das Pfingstlied Heinrich Elmenhorst's hatte Joh. Wolfgang Franck (vgl. den Art.) eine eigene Melodie erfunden, mit der es in Elmenhorst's „Geistl. Liedern" 1681 erschienen war. Dieselbe hat jedoch keinen Eingang in den Kirchengesang gefunden, und das Lied wurde auf die Weisen des Versmaßes von „Wie schön leucht uns der Morgenstern" verwiesen, auf diese Melodie selbst z. B. bei Bronner, Ch.-B. 1715. S. 353 und bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 99. S. 54; bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 412 aber auf „Ich freue mich von Herzensgrund," eine andere Melodie desselben Versmaßes. Dagegen hat das Mecklenburgische Melodienbuch. 1867. Nr. 103. S. 48 unsrem Liede eine eigene Weise von Johann Georg Ahle zugeteilt. Es ist

dies die Melodie „Komm, Jesu, komm doch her zu mir,“ welche in Ahle's „Musikalischer Mayenlust.“ III. Teil („Die Unstruthische Erato“) 1677 als 2. Arie mit der Überschrift „Brünstiges Verlangen einer . . . Seele nach ihrem Jesus“ vorkommt. Sie ist in ihrer originalen Fassung abgedruckt bei v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 137. S. 147, 148 und heißt in choralmäßiger Form:



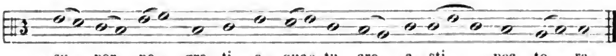
Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, Choral. Während man früher den altkirchlichen Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ allgemein Karl d. Gr. zuschrieb, fand man ihn später nicht nur in Handschriften, die zum Teil älter sind als Karl, sondern man glaubte auch in seiner klassischen Metrik und teilweise gereimten Form die Eigentümlichkeiten der Hymnen Gregors d. Gr. zu erkennen und ihn daher diesem zuschreiben zu sollen.[1]) Deutsche Übersetzungen desselben sind bereits aus dem 12. und 13. Jahrhundert nachgewiesen,[2]) und die evangelische Kirche nahm ihn in Luthers Umdichtung 1524 als einen der Erstlinge ihres Liederschatzes im Erfurter Enchiridion 1524 (Ausg. „zum Schwarzen Horn“). Bl. CIb, und in Walthers Chorges.-Buch 1525. Nr. XXXIII zugleich mit der alten Hymnenmelodie, wenigstens ihren Hauptzügen nach auf.[3]) Dieselbe lautet in dieser Form bei Lukas Lossius, Psalmodia sacra. 1553: Hymnus Veni Creator Spiritus Jambicum Dimetrum:



[1]) Vgl. Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters. I. S. 241. 242. Hoffmann v. Fallersl., Gesch. des deutschen K.-L. 1854. S. 359. Anm. Koch, Gesch. des K.-L. I. S. 74.

[2]) Vgl. Hoffmann, a. a. O. Nr. 208. 129. 133. 139. Ders. Altdeutsche Blätter I. S. 379. Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 103. S. 72.

[3]) Vgl. diese aus Walther bei v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. 1840. S. 37. Nr. III; in hymnischer Form auch G.-B. der Böhm. Brüder 1531 u. 1566; bei Köphl 1545 u. Rihel 1573. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 23. II. S. VI. v. Tucher, Schatz II. S. 339 bis 340.
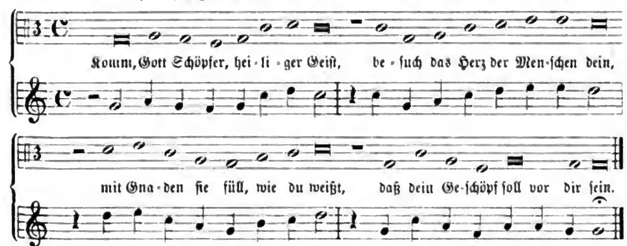


Aus ihr aber bildeten sich für den evangelischen Gemeindegesang zwei Liedformen heraus: zunächst eine ältere, die sich schon um 1525 in dem bei Adam Dyon zu Breslau herausgegebenen geistlichen Gesangbuch findet; sie heißt:

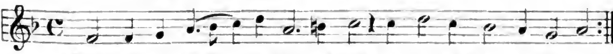
Kom Gott schöpffer hei - li - ger Geist, be - such das Hertz des men-schen dein,

Mit gna - den sie füll wie du weist, das dein ge-schöpff vor - hin sein.
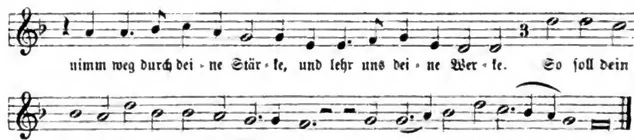
und wurde zwar noch von Joh. Eccard 1597 in einem Tonsatz verwendet, kam aber nicht in allgemeineren Gebrauch. Die allgemeine Kirchenmelodie dagegen wurde eine zweite Liedweise, die etwas später und zuerst im Klug'schen G.-B. 1535. Bl. 14a (1529. 1533?), dann im Magdeb. G.B. 1540. Bl. 7b, Klug, G.-B. 1543. Bl. 23b und bei Val. Babst, G.-B. 1545, erscheint. Sie heißt bei Klug 1535, sowie in ihrer jetzigen Form im Eisenacher G.-B. 1861. S. 47. Nr. 52:



Komm, heilger Geist, dein Hülf uns leist, Choral. Zu dem Pfingstliede Valentin Thilo's hat Johann Stobäus einen fünfstimmigen Tonsatz geschaffen, den er in seinen „Preußischen Festliedern," 1644 zuerst veröffentlichte.[1]) Aus diesem Tonsatz stammt die folgende, z. B. bei Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 310. S. 398 dem Liede beigegebene Melodie:
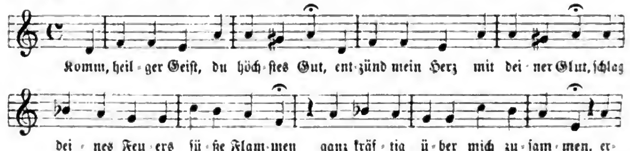


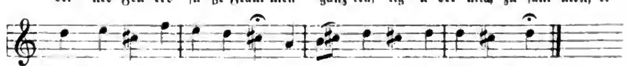
[1]) Vgl. den Wiederabdruck desselben bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. II. Notenbeisp. Nr. 49. S. 33 (sowie S. 126 im Text), und in Teschners Ausgabe der „Preuß. Festlieder." 1858. II. S. 30.



Dieselbe ist mit verändertem zweitem Teil bei König, Harm. Liederschatz, 1738. S. 99 noch erhalten, steht jedoch auch in Preußen nicht mehr in kirchlichem Gebrauch. Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 77. 78.

Komm, heilger Geist, du höchstes Gut, Choral. Diesem Pfingstliede des Angelus Silesius hatte Georg Josephi bei dessen erstem Erscheinen in „Heilige Seelenlust," 1657. S. 253. 3. Buch. Nr. 82 (Ausg. von 1668. Nr. 82) eine eigene Melodie (f a b $\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$) mitgegeben, die jedoch nicht in kirchlichen Gebrauch kam. — Bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 151 S. 219 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 329. S. 205) erschien sodann eine zweite Weise, die sich mit dem Liede bis zur Gegenwart erhalten hat. Sie heißt in ihrer jetzt kirchenüblichen Form z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 913. S. 725:

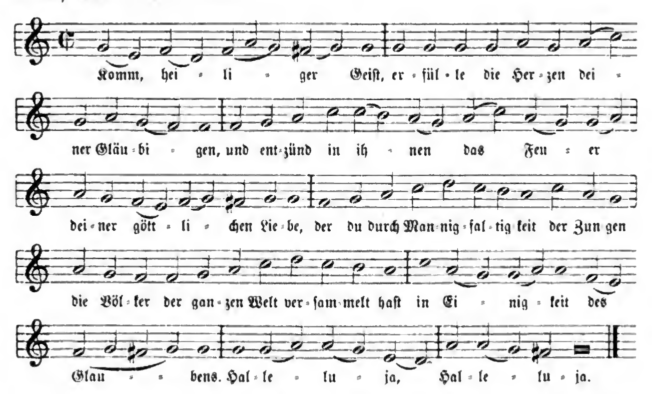




und erscheint auch bei Störl, Ch.-B. 1710, den man deshalb für ihren „mutmaßlichen" Erfinder hielt; König, Harm. Liedersch. 1738. S. 99; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 237 u. a. Von neueren Ch.-BB. haben sie diejenigen erhalten, welche das Porst'sche G.-B. (Ausg. 1855. Nr. 176) berücksichtigen, z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 184. S. 65. — Ein Lied Allendorf's „Komm, heilger Geist, du höchstes Gut, du wundersüße Gabe," im 2. Teil der „Köthnischen Lieder" (Nr. 552), darf nicht mit dem unsrigen verwechselt werden; es gehört dem Versmaße „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" an.

Komm, heiliger Geist, erfülle die Herzen deiner Gläubigen, die Pfingst-Antiphone „Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium" in Prosaübersetzung, wie sie zu der altkirchlichen Antiphonenmelodie in der Liturgie der evan-

gelischen Kirche als Eingangsgesang zu Anfang des Gottesdienstes oder zur Predigt und in der Vesper an den Sonntagen überhaupt, oder besonders zu Pfingsten verwendet wurde. Dieser Text erscheint zuerst in dem die ersten deutschen liturgischen Gesänge unsrer Kirche enthaltenden Erfurter Enchiridion von 1527 („zum schwartzen Horn"); hier steht er am Ende von Bl. XXXV unter der Überschrift: „Folgt die Deudsche Vesper" samt der Melodie („Kum heyliger geyst, erfülle die Hertzen").[1]) Ein Nürnberger Druck: Form vnd ordenung der Euangelischen Meß. 1528. Bl. 67b bringt den Text ohne Melodie, dagegen hat diese wieder die Ulmer Ausgabe (Hans Varnier) des G.-B. der böhm. Br. von 1539. Bl. 52a; die G.-BB. Luthers (Klug 1535, Babst 1545) berücksichtigen die Antiphon nicht, da sie durch die liedmäßige Umgestaltung ersetzt war. Die altkirchliche Melodie heißt bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. V. 1607:



Dies ist auch die Fassung des Textes, in welcher derselbe allgemein in den kirchlichen Gebrauch kam; andere, weniger verbreitete Fassungen sind z. B. noch: „Komm du Tröster, heiliger Geist, Erfüll mit Gnaden das Herz der Gleubigen" bei Wolff, Kirchen-Gesänge. Frankfurt a. M. 1569. S. 103b, und: „Komm, heiliger Geist,

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 97. Ders. Luthers geistl. Lieder. 1848. S 143. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 20 nennt als Quelle (wohl nicht ganz genau): „Deutsch Kirchenampt, gedruckt zu Erfurdt. 1526." Wackernagel, a. a. O. S. 75 führt nach Schöber, Beytrag zur Liederhistorie. 1759. S. 40 als frühere Quelle an: „Die verdeutschten Festintroitus, Antiphonae, Sequentien vnd Praefationes, nebst beigefügten musicalischen Noten." Erffurth bey Johann Loesfeld, zur Sonnen bey St. Michael, im Jahre 1525, in 8°; hier wäre nach Gottschaldt, Lieder-Remarquen. 1748. S. 334 das „Komm, heiliger Geist, erfülle die Herzen" neben andern liturg. Stücken zu finden.

Herre Gott, Begab dein Auserwählten mit milder Gab“ bei Keuchenthal, Kirchengesänge. Wittenb. 1573. S. 345b.[1])

Komm, heiliger Geist, Herre Gott, erfüll, Choral. Die Pfingst-Antiphon

„Veni sancte spiritus,
Reple tuorum corda fidelium,
Et tui amoris in eis ignem accende,
Qui per diversitatem linguarum cunctarum
Gentes in unitatem fidei congregasti.
Alleluja, alleluja!“[2])

stammt der allgemeinen Annahme zufolge aus dem 11. Jahrhundert. Über das Verhältnis des deutschen Liedes zu derselben sind die Meinungen der Forscher geteilt: während die einen die handschriftlich im 15. Jahrhundert zuerst erscheinende erste Strophe desselben als „eine gereimte Umschreibung,“ als „Übersetzung der alten lateinischen Antiphone“ ansehen,[3]) glauben sie andere „als ein ursprünglich deutsches Lied,“ als „keine Übersetzung, vielmehr als ein eigentlich deutsches Lied“ betrachten zu sollen, „da sie ja doch nur dem Inhalte nach mit der lateinischen Antiphone übereinstimmt,“ „jene lateinische Strophe ihrem Inhalt nur als Grundlage diente.“[4]) Luther, der diese Strophe einen „feinen schönen Gesang“ nennt, den der heilige Geist selber von sich gemacht, beide Worte und Melodei (Tischreden bei Walch, Luthers Werke. XXII. S. 1503), dichtete für den evangelischen Kirchengesang zwei weitere Strophen hinzu, die „nach Ton und Inhalt der ersten vollständig ebenbürtig geworden sind.“[5]) Die Melodie ist bis jetzt zuerst handschriftlich im 15. Jahrhundert aufgefunden worden in zwei Codices der Münchner Bibliothek: Cod. germ. 716. 4°. Bl. 177b und Cod. lat. 6034. 8°. Bl. 90b.[6]) Da sie mit der kirchlichen Weise der lateinischen Antiphon in keiner Hinsicht verwandt ist, so wird sie als eine dem Liede eigentümliche angesehen, die sich „erst im deutschen geistlichen (oder weltlichen) Volksgesang aus Motiven von älteren Melodien lateinischen

---

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder der evang. Kirche aus dem 16. Jahrh. Berlin, 1855. Nr. 215 A—D.

[2]) Vgl. Wackernagel, Deutsches K.-L. 1841. S. 19. Nr. 34 nach Luk. Lossius, Psalm. sacr. 1553. S. 115. Kehrein, Kath. K.-L. I. Nr. 272. Hoffmann v. F., Deutsches K.-L. 1832. S. 130. 131. Koch, Gesch. des K.-L. I. S. 143.
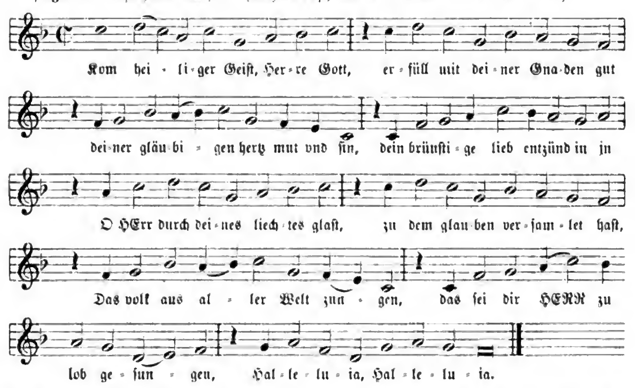
[3]) Vgl. Rambach, Luthers Verdienste ꝛc. 1813. S. 119. Koch, a. a. O. VIII. S. 86. Wackernagel, Luthers Geistl. Lieder. 1848. S. 143.

[4]) Vgl. Hoffmann v. F. a. a. O. (Ausg. 1854. S. 200. 201); Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. 1862. S. 432. 433.

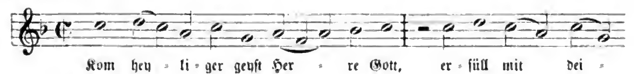
[5]) Vgl. Koch, a. a. O. Die beiden neuen Strophen werden allgemein als Luthers Eigentum betrachtet, nur v. Tucher, Schatz I. S. 413 bemerkt: „sie mögen von Luther gedichtet oder nur verbessert worden sein.“

[6]) Später erscheint sie noch handschriftl. bei Leonh. Kleber, Orgeltabulaturbuch 1522—1524. Bl. 137 u. Berl. Cod. um 1590. Bl. 253.
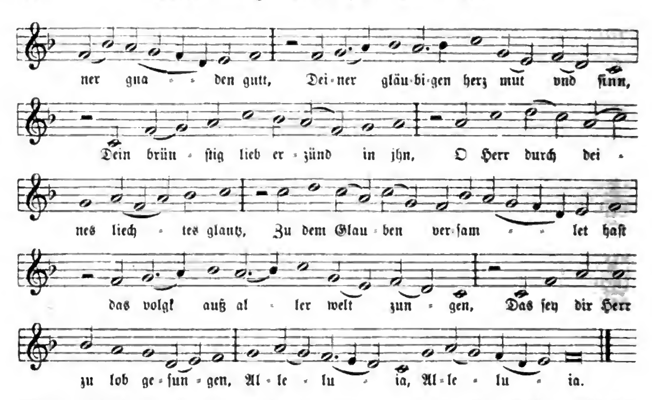
Gesanges zu liedmäßiger Ausgestaltung entwickelte."[1]) Im evangelischen Kirchengesang erscheint sie im Erf. Enchir. 1524. Bl. CIIb, bei Walther Chor-G.-B. 1524. 1525. Nr. II. (im Diskant), im Zwickauer G.-B. 1525. Bl. DIa, Nürnb. Enchir. (Hans Hergott) 1525. Bl. 18a, bei Mich. Weiße 1531. Bl. FXa, und bei Ott, 121 Lieder 1534. Nr. 9 (in einem Tonsatz von Arnold v. Bruck) zuerst in folgender einfacheren Gestalt (nach Babst, G.-B. 1545. I. Tl. Nr. XI):



Etwas später bei Jos. Klug, G.-B. 1535. Bl. 15a (und „notengetreu und rhythmisch genau" ebenso bei Mich. Vehe, Kath. G.-B. 1537. Bl. 54a, Spangenberg, Kirchengesänge. 1545. II. Tl.), sodann tritt sie in folgender mehr figurierten Zeichnung auf:



[1]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. Hoffmann v. F. a. a. O. S. 131. Meister, a. a. O. S. 433. Koch, a. a. O. VIII. S. 89. v. Tucher hatte schon in seinem „Schatz des evang. K.-G." II. S. 410 die Vermutung ausgesprochen, daß die Melodie „ursprünglich einem andern, vielleicht weltlichen Texte angehört habe," und bemerkt des weiteren in seiner Abhandlung „Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrh.", Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 26. S. 404: „Nach unsrer allerdings urkundlich nicht zu beglaubigenden Ansicht stammt diese Melodie wenn nicht aus älterem Volksgesange, jedenfalls aus dem weltlichen Gesange, dem ein etwas ungelenker Text eines sonst trefflichen Kirchenliedes unterlegt worden ist, weshalb das Versmaß des Textes nicht den rhythmischen Bau veranlaßt haben kann, wie das bei dem wohl größten Teile alter Liedermelodien der Fall ist." Sie wurde neben der Antiphon in der kath. Kirche noch im XVI. und XVII. Jahrh. gesungen, wie das Obsequiale Eccl. Ratisb. Ingolst. 1570 beweist.



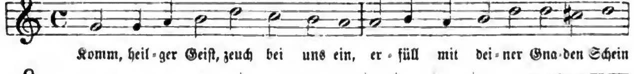
Längere Zeit findet man die beiden Melodieformen in den Gesangbüchern des Reformationsjahrhunderts nebeneinander, später scheint die erste, einfachere mehr in Norddeutschland, die zweite, verziertere mehr in Süddeutschland gebraucht worden zu sein.[1]) Darüber, welche der beiden Formen die ursprüngliche, eigentlich volksmäßige sei, bemerkt v. Tucher: „Obwohl ich die zweite erst 1543, die erste schon 1524 zum erstenmal gefunden habe, so scheint es mir doch keinem Zweifel zu unterliegen, daß jene die ursprüngliche, diese die umgebildete ist; denn ein so vollendet richtiger und schöner rhythmischer Bau der ersteren in zweimal viermal vier Taktgliedern, denen sich dann das Halleluja nach vorgängiger Überleitung am Schlusse der Wiederholung in weiteren zwei Taktgruppen anschließt, läßt sich nicht einer schon vorhandenen unrhythmischen Melodie anbilden, gehört vielmehr zur Ureigentümlichkeit des Volksgesanges; im Gegenteil läßt sich bei der Vergleichung beider nicht wohl verkennen, daß eine nicht sehr geschickte, wenigstens dieses volksmäßige Element nicht beachtende Hand die Reduktion vorgenommen hat.[2]) — Frühe schon erlangte unser Lied und seine Melodie eine besondere liturgische Stellung und Bedeutung: es wurde im Hauptgottesdienst, und vielfach auch in den Nebengottesdiensten das eigentliche liturgische Eingangslied, das die Gemeinde vor dem Introitus des Chores

[1]) Letztere z. B. im Straßb. G.-B. 1560, im Württ. Kirchen-G.-B. 1596 und 1711; auch bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 33 ist sie als Hauptmelodie (erst im Anhang Nr. 211 auch die andere Form) gegeben; Prätorius, Mus. Sion. VI. 1607. Nr. 160 bezeichnet sie geradezu als „schwäbisch fränkische“ Weise, und auch harmonisiert findet sie sich außer bei Prätorius 1609 nur bei Haßler 1608 und Erythräus 1608. Vgl. deren Tonsätze bei Jakob u. Richter, Ch.-B. I. S. 349—351.

[2]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 410. Die gegenteilige Ansicht vertritt v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 111, doch kaum in durchschlagender Weise.

sang, indem man dabei Luthers Anordnung (Deutsche Messe 1526): „Zum Anfang singen wir ein geistlich Lied oder einen deutschen Psalm," folgte.[1]) — Seb. Bach hat das Lied zweimal verwendet: in der Mitte der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (vgl. den Art.), mit der ersten Strophe; dann mit der dritten Strophe „Du heilige Brunst, süßer Trost" als Schlußchoral der Motetta a due Cori zur Beerdigung des Rektors Ernesti. 1729.

Komm, heilger Geist, zeuch bei uns ein, Choral. Das Lied ist der „Hymnus de Spiritu Sancto: Veni creator Spiritus etc. verdeutscht" von Matthäus Apelles v. Löwenstern; es erschien mit seiner Originalmelodie nebst vierstimmigem Tonsatz erstmals als Nr. XXV der „Apellis-Lieder" in der vierten Ausgabe der Breslauer „Kirchen- und Haus-Music" (o. J., um 1660),[2]) also nach dem Tode des 1648 verstorbenen Dichters und Sängers. Daher ist zweifelhaft, ob diese und die übrigen nachgebrachten Melodien der „Apellis-Lieder" noch aus dem Nachlasse Löwenstern's stammen, oder ob sie von einem andern hinzugethan worden sind. Unsre Melodie, wie sie mit ihrem Originaltonsatz bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 914. S. 725 abgedruckt ist, heißt:



Eine zweite Weise, D-dur: d | a a͡g fis e | fis gis a, aus einem handschriftlichen Ch.-B. der Kirche zu Freistadt vom Jahr 1791 haben ebenfalls Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 915. S. 726. Sonst wird das Lied, wo es noch vorkommt, auf die Melodie „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" verwiesen.

Komm, himmlischer Regen, erquicke die Erden, Choral aus dem Freylinghausen'schen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 127 (G. A. 1741. Nr. 332. S. 207), dessen Weise sich vereinfacht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 101, im Ch.-B. der Brüdergemeine 1784. Art. 194. S. 155 (1820. S. 234),[3]) bei

---

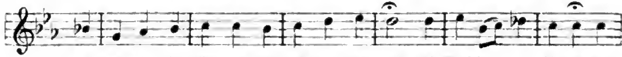
[1]) Vgl. z. B. Spangenberg, Cantiones eccles. 1545: „Initio cujusque Misse seu officii canatur: Veni sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium etc.", oder im deutschen Teil desselben Werkes: „Zum Anfang aller Gottlichen Empter, sol man erst singen, Veni sancte spiritus Deudsch." Pommer'sche K.-Ag. 1568. Ostr. K.-O. 1571. Die Verden'sche K.-O. 1606 bestimmt: „So soll der Chor die Antiphone: Veni sancte spiritus anfahen."

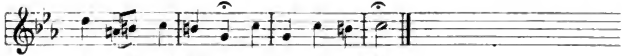
[2]) So nach Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 725. Mützell, Geistl. Lieder ꝛc. aus dem 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 287. S. 344 giebt das Lied, „da er die 2., 3. u. 4. Ausgabe des Breslauer G.B.s nirgends hat auffinden können," aus der 5. Ausg., die zwischen 1663—1673 erschien. In der 9. Ausg. steht das Lied auch im G.-B. selbst. S. 263.

[3]) Thommen, Musik. Christenschatz, 1745. Nr. 286. S. 382 giebt die Melodie ebenfalls,
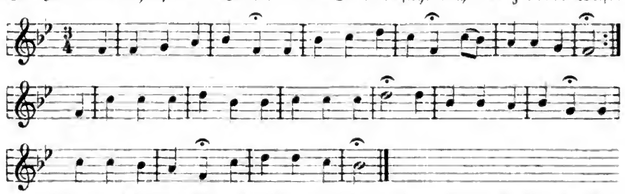
Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 112. S. 121 („Ums Jahr 1726" überschrieben), sowie in Ch.-BB. der Gegenwart, wie Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 187. S. 66; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 916. S. 726—727, findet. Die Melodie heißt in ihrer jetzt üblichen Zeichnung:







Bei Jakob u. Richter, a. a. O. Nr. 917. S. 727 steht noch eine **zweite** Weise:
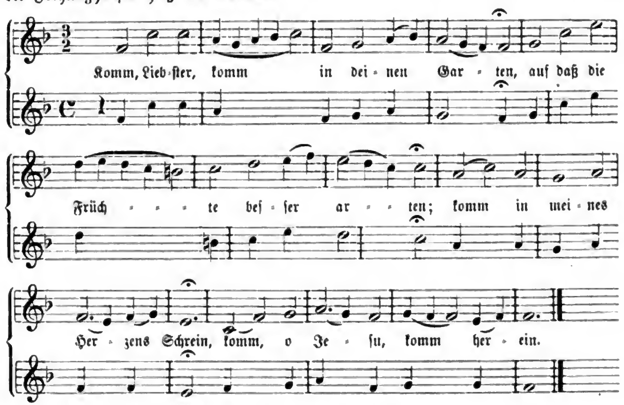


für welche dort Karl Ed. Herings „Choralmelodien zum Wendischen G.-B." Bautzen, 1858. Nr. 113 als Quelle angegeben sind.

Komm, Liebster, komm in deinen Garten. Choral. Das Lied des Angelus Silesius erschien in den „Geistlichen Hirtenliedern". 1657. III. Buch. Nr. 94. S. 288 mit einer **eigenen Melodie** von Georg Joseph (a e h c a a gis a a), die jedoch im Kirchengesang nicht recipiert wurde. Erst eine **zweite** Weise kam in kirchlichen Gebrauch und hat sich bis zur Gegenwart erhalten. Dieselbe stammt aus dem Freylinghausen'schen G.-B. 1704. Nr. 351 S. 540 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 859. S. 569), findet sich bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 221 in geraden Takt umgesetzt und vereinfacht, bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 290 ebenfalls in zweiteiligem Takt, in der melodischen Zeichnung aber sich mehr an Freylinghausen anschließend, und gegenwärtig noch z. B. bei Ritter, Ch.-B. für
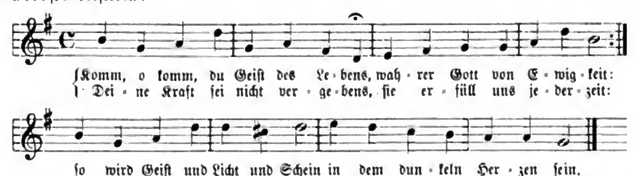
---

aber zu einem andern Liede: „Komm, himmlisches Lämmlein, erfülle mein Herze," und bezeichnet sie als eine der „Melodien der Herrnhuter, die doch meistenteils aus dem Hallischen Gesang-Buch gezogen".

Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 360. S. 127. Hier, sowie in der originalen Form bei Freylinghausen heißt die Melodie:
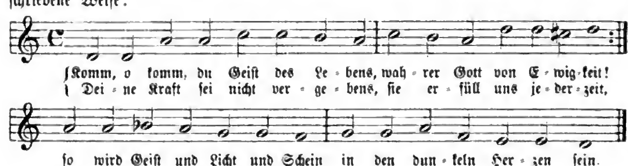


Komm, o komm, du Geist des Lebens, Choral. Das Pfingstlied Heinr. Helds („Andächtiges Gebet und Lied zu Gott dem heiligen Geist"), das um 1664 in einem Nachdruck von Joh. Crügers Praxis piet. mel. Stettin. S. 397 zuerst gedruckt erschien aber erst durch Luppius, „Andächtig-Singenden Christenmund." Wesel, 1692. S. 71 allgemeiner bekannt und verbreitet wurde, — wird zwar meist auf die Neander'sche Weise „Unser Herrscher, unser König" (vgl. den Art.), oder auf die Heinrich Albert'sche „Gott des Himmels und der Erden" (vgl. den Art.) verwiesen, doch sind ihm auch mehrere eigene Melodien zugeteilt worden. Die älteste derselben:



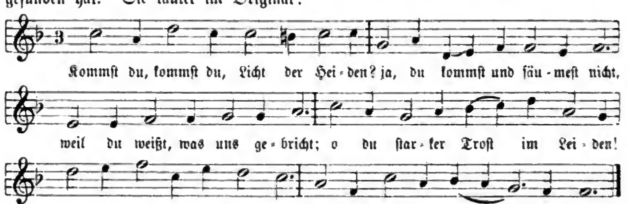
wäre nach E. L. Gerbers Zeugnis von Johann Christoph Bach in Eisenach (vgl. den Art.), dem nach Seb. Bach bedeutendsten Musiker der Bachfamilie komponiert. (Gerber sagt, Neues Lex. I. S. 209: „Außerdem besitze ich noch von ihm die hier zu Lande bekannte Choralmelodie: „Jesus, Jesus, nichts als Jesus") . . . Hier

aber erscheint diese Melodie als Arie, aus B-dur, mit Variationen fürs Klavier, von Joh. Christoph Bach. Mskr." Doch ist damit die Urheberschaft Bachs nicht absolut sicher gestellt: er kann die Weise auch als fremdes Thema zu seinen Variationen benützt haben.[1]) Gedruckt erscheint dieselbe zuerst im Meininger G.-B. 1693 zu dem Lied „Ich begehr nicht mehr zu leben" (Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 127, S. 85); dann im Darmst. G.-B. 1698. S. 207, bei Freylinghausen, G.-B. 1704. I. S. 223. Nr. 154 (Ausg. 1741. S. 209. Nr. 334), bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 238 u. a. — Als zweite Melodie hat das Elberfelder G.-B. 1857. Nr. 129. S. 115 die folgende, mit „Eigene Melodie" überschriebene Weise:
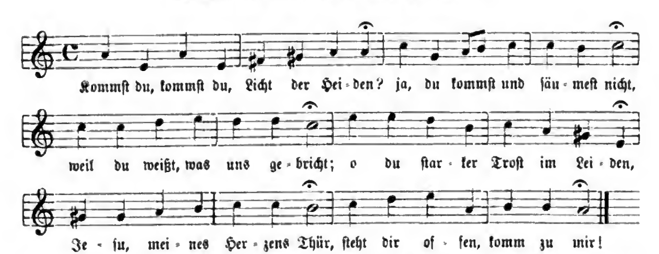


ohne über deren Herkunft irgend welche Angaben oder Andeutungen zu machen.

Kommst du, kommst du, Licht der Heiden, Choral. Das Adventslied Ernst Christian Homburgs erschien in seinen „Geistlichen Liedern. Erster Teil." Jena 1659. S. 346 (vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 458) zugleich mit einer eigenen Weise von Werner Fabricius, die auch das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 14. S. 13 mit demselben herübernahm, die aber weitere kirchliche Verwendung nicht gefunden hat. Sie lautet im Original:
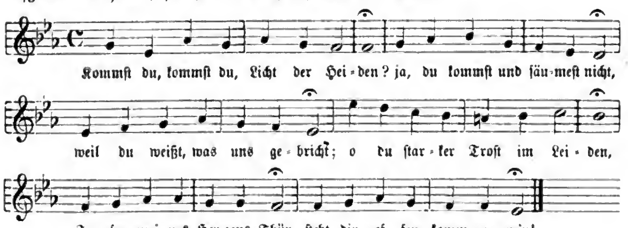


Eine zweite Melodie erhielt das Lied im Darmst. Kantional von 1687. S. 612; sie ist von Wolfgang Karl Briegel erfunden und heißt bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 5:

[1]) Doch meint auch Spitta, Bach I. S. 128. 129: „daß sie Joh. Christophs eigene Erfindung sei, dürfte kaum bezweifelt werden, da doch sonst, wie bei einer andern (Es-dur-)Arie, etwas über ihren Ursprung bemerkt sein würde." Auch Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 512 S. 230 u. 295 überschreibt: „J. C. Bach. 1680."
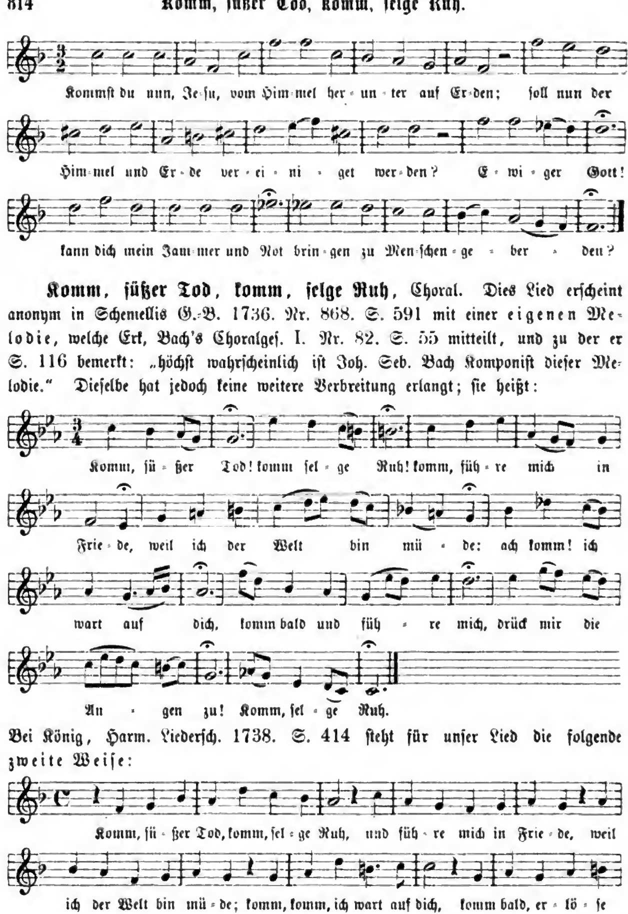


Bei Dr. Friedr. Filitz, Allg. Ch.-B. (zu Bunsens G.-B.) Nr. 114. S. 72 steht eine dritte Weise, die auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 921. S. 729 aufgenommen haben; sie ist von Filitz erfunden und heißt:



Sonst wird unser Lied vielfach auf die Melodie „Ach, was soll ich Sünder machen" verwiesen; so bei Freylinghausen, Telemann, Stözel, Witt u. a.[1])

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden, Choral. Dieses zuerst im Koburger G.-B. von 1684 erschienene Weihnachtslied von Kaspar Friedrich Nachtenhöfer wird zwar in vielen Choralbüchern — z. B. bei Witt, Telemann, Stözel, im Brüder-Ch.-B., bei Schicht u. a. — auf die Weise „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen" („Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren") verwiesen; doch hat es im Freylinghausen'schen G.-B. 1704. Nr. 31. S. 38 (Ges̲.-Ausg. 1741. Nr. 67. S. 41) auch eine eigene Melodie erhalten, die König, Harm. Liedersch. 1738. S. 22 aufgenommen, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 922. S. 730 noch mitgeteilt haben. Sie heißt im Original:
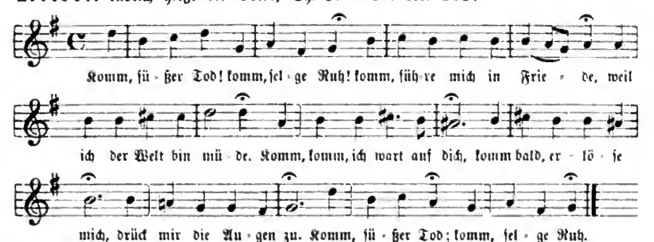
[1]) Layriz, Kern III. Nr. 473. S. 65 unterlegt es der Mel. „Jesus ist mein Freudenleben", für die er Dretzel, Ch.-B. 1731 S. 451 als Quelle giebt und die auch bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 220 steht. Das Elberf. G.-B. 1857. Nr. 10. S. 12 giebt dem Lied die Weise „Unerschaffne Lebenssonne".



Komm, süßer Tod, komm, selge Ruh, Choral. Dies Lied erscheint anonym in Schemellis G.=B. 1736. Nr. 868. S. 591 mit einer eigenen Melodie, welche Erk, Bach's Choralges. I. Nr. 82. S. 55 mitteilt, und zu der er S. 116 bemerkt: „höchst wahrscheinlich ist Joh. Seb. Bach Komponist dieser Melodie." Dieselbe hat jedoch keine weitere Verbreitung erlangt; sie heißt:

Bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 414 steht für unser Lied die folgende zweite Weise:

die auch in neueren Choralbüchern, welche das Lied berücksichtigen, erhalten ist; so z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. Nachtrag Nr. 405. S. 146, und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 923. S. 730—731. — Eine dritte Melodie endlich heißt bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 203:
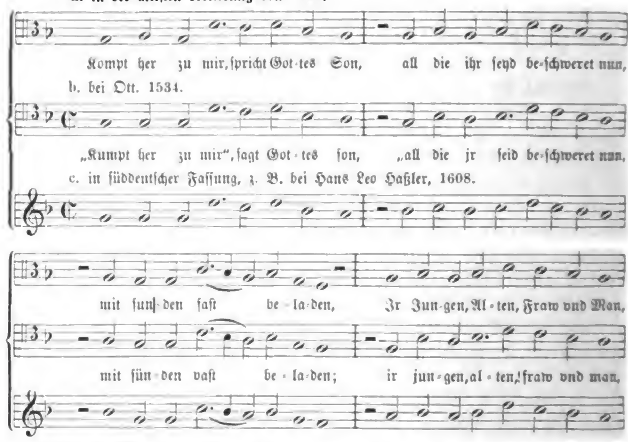


und findet sich auch bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 133. S. 60; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 125. S. 43, sowie bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 924. S. 701.

Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, Choral. Als bis jetzt älteste Quelle des Liedes[1]) und seiner Melodie gilt ein Einzeldruck von zwei Liedern, Königl. Bibl. zu Berl. E. 916. 4 Bl. 8°, den Wackernagel, K.-L. I. S. 748 nachgewiesen hat und auf das Jahr 1530 setzt. Derselbe Forscher hat sodann noch zwei weitere Einzeldrucke und eine handschriftliche Aufzeichnung des Liedes aufgefunden, die für die Frage nach dem Ursprung der Melodie von größter Wichtigkeit sind: a) die beiden Einzeldrucke der Kunigund Hergotin zu Nürnberg und Wolffgang Meierpecks zu Zwickau (von Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 116. 117 auf 1530 gesetzt), weil sie unser Lied je als das letzte von vieren unter der Überschrift: „In dem thon, Was wöl wir aber heben an" (von andern Drucken auch „Nu wölln wir aber heben an" citiert) enthalten, — b) die Handschrift der Dresdner Bibl. Ebertiana Vol. 3. Nr. 29. 2 Bl. 4° (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 1464), weil sie dasselbe mit der Überschrift: „Ain schön geistlich lied zu singen jn dem thon Sand Vtilia die wart blindgeborn" giebt. Die erstere Tonangabe „weist bestimmt auf den Anfang des Lindenschmidliedes hin," eines weltlichen Volksliedes, das gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist und viel gesungen wurde. „Da das geistliche Lied in allen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts immer nur mit dieser einen Melodie vorkommt,
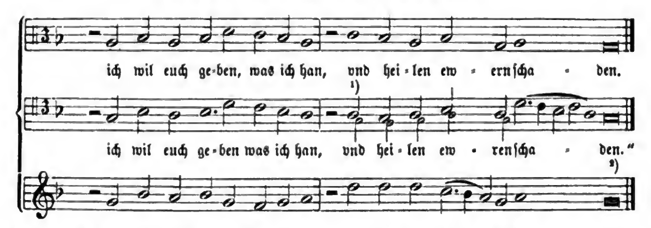
[1]) Als Verfasser des Liedes wurde früher gewöhnlich Hans Witzstadt von Wertheim (vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 439. Wackernagel, K.-L. 1841. S. 196. Nr. 275), jetzt lieber der 1530 als Märtyrer gestorbene Wiedertäufer Georg Grünwaldt (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 166) angesehen; doch ist auch dessen Urheberschaft noch unsicher. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 13.

so kann kein Zweifel mehr darüber sein, daß in der Choralmelodie „Kommt her zu mir" uns der alte Lindenschmidston erhalten ist, der zwar nur fünfzeilig war, aber in unsrem Choral dadurch sechszeilig wurde, daß man die vierte Zeile wiederholte."[1]) Die zweite Tonangabe sodann gestattet die Annahme, daß die Melodie schon vor ihrer Herübernahme in den evangelischen Kirchengesang auch geistlich benützt worden war und einem alten Legendenlied von der heil. Odilia gedient habe.[2]) In der Zeichnung, wie sie in den Gebrauch der evangelischen Kirche überging, findet sich die Weise zuerst bei Ott, Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder. 1534. Nr. 15 in einem vierstimmigen Tonsatz von Arnold v. Bruck; dann bei Val. Schumann, G.-B. 1539. Bl. 91 (erste kirchliche Verwendung), Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540. Bl. 91b, Val. Babst G.-B. 1545. II. Nr. X. G.-B. der Böhm. Br. 1566. Anh. Bl. 45 (nach v. Tucher, Schatz II. S. 373 auch schon in der Ausg. von 1541); im süddeutschen Kirchengesang erhielt sie eine teilweise veränderte Form. Sie heißt:



[1]) Vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 746. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 71. Über das Lindenschmidslied und die Umstände, unter denen es um 1490 entstand, vgl. Böhme, a. a. O. Nr. 375. 376. S. 459—463; v. Liliencron, Histor. Volkslieder. Nr. 178. Auch die Souter-Liedekens. Antwerpen 1540 nehmen diese Weise von einem Volkslied „Het voer een knaepken over ryn" und verwenden sie für den 45. Psalm. Vgl. Kretzschmer, Volkslieder. I. Nr. 10. Erk, Ch.-B. 1863. S. 254.

[2]) Vgl. Böhme, a. a. O. Auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 54 (S. 215) hat deshalb die Überschrift: „(?) Altdeutsch, weltlich und geistlich." Das Odilienlied vgl. bei Simrock, Volkslieder. Nr. 73. Kretzschmer, a. a. O. II. Nr. 8.
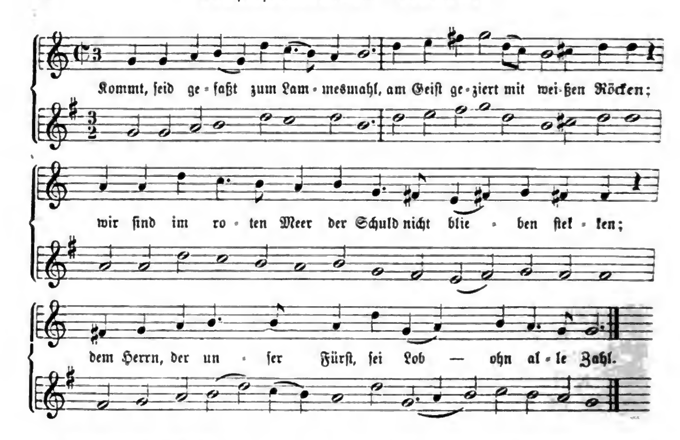


Seb. Bach hat unsre Melodie in zweien seiner Kantaten als Schlußchoral gesetzt, beidemal zu Strophen aus Paul Gerhardt's Pfingstlied „Gott, Vater, sende deinen Geist"; nämlich: in der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (vgl. den Art.) zu Strophe 10 („Der Geist, den Gott vom Himmel giebt"), und in der Kantate „Feria 1. Pentecostes. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" zu Strophe 2 („Kein Menschenkind hie auf der Erd"). Vgl. die beiden Sätze bei Erk, Bach's Choralges. I. Nr. 83. S. 55. II. Nr. 257. S. 74.

Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl, Choral von Christian Knorr v. Rosenroth, in dessen „Neuem Helicon". Nürnb. 1684. S. 129. Nr. XLIX, die Melodie und das Lied, das als „Aufmunterung aus dem Liede: Ad coenam Agni providi" bezeichnet ist, zuerst ans Licht traten. Durch das Darmst. G.-B. 1698 und Freylinghausens G.-B. 1704. Nr. 118. S. 169 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 263. S. 162) kam die Melodie in den Kirchengesang; sie steht noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. Anh. S. 827 in der älteren Form ganz wie bei Freylinghausen, während sie bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 83 in den vierteiligen Takt umgesetzt und choralmäßig vereinfacht erscheint. Dieser Zeichnung folgen spätere Choralbücher, wie Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 113. S. 122; die neueren, wie Layriz, Kern II. Nr. 242. S. 61; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 190. S. 67; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 920. S. 729 u. a. sind dagegen zur älteren Form zurückgekehrt. Im Original (vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 187. S. 183), sowie in der späteren choralmäßigen Fassung heißt die Weise:

---

[1]) Die kleinen Noten bezeichnen eine Variante, wie sie bei Val. Babst, G.-B. 1545 vorkommt, und in die meisten Gesangbücher des 16. Jahrh. überging, später aber wieder verschwand; neustens haben z. B. Wiener, G.-B. 1851. S. 214. Nr. 261 und Layriz, Kern I. Nr. 73. S. 44 dieselbe wieder aufgenommen. Die Ott'sche Zeichnung der Melodie ist mit kleineren Abweichungen in Mittel- und Norddeutschland kirchenüblich geblieben; vgl. z. B. Erk, Ch.-B. 1863. S. 132—133. Nr. 161; Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 150. Nr. 163; Hentschel, Ch.-B. S. 66. Nr. 109. Fischer, Zschiesche u. v. a.

[2]) In dieser Form im Württ. Groß Kirchen-G.-B. 1664; bei Störl-Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 115. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 61; auch Elberf. G.-B. 1857. S. 281. Nr. 319 u. s. w.



Kompensationsmixtur, eine von dem Organisten und Musikdirektor Friedr. Wilke (vgl. den Art.) in Neuruppin erfundene und von dem Orgelbauer Fr. Turley im Pedal der Orgel der Katharinenkirche zu Salzwedel 1838 zuerst angewandte gemischte Stimme. Durch dieselbe soll „den tiefsten Pedaltönen nicht nur eine möglichst schnelle, daher bestimmte Ansprache, sondern dem Pedal eine so gleichmäßige Tonstärke gegeben werden, daß auch geschwind vorgetragene Sätze in der untersten Pedaloktave ebenso rund und deutlich wie in der obern Oktave hervortreten.“ Sie besteht: 1. aus Terz 3¹/₅′, auf C_1 anfangend und auf G_1 endigend, also nur 8 Pfeifen umfassend, deren Intonation von unten nach oben so an Tonstärke abnimmt, daß sie auf G_1 nur noch schwach gehört wird; 2. Quinte 2²/₃′, von C_1—A_1 10 Pfeifen, die Intonation von E_1 an abnehmend, wie bei der Terz; 3. Oktav 2′, von C_1—Gis_1, 9 Pfeifen, Intonation von D_1 an schwächer werdend; 4. Quinte 1¹/₃′, von C_1—Fis_1, 7 Pfeifen, von Cis_1 an schwächere Intonation und weite Mensur, damit die Töne möglichste Weichheit erhalten; 5. Sifflöte 1′, von C_1—F_1, 6 Pfeifen, Mensur und Intonation wie Quinte 1¹/₃′. Nach dem Urteil aller Sachverständigen, welche diese Mixtur geprüft haben, erfüllte sie ihre Bestimmung vollkommen.[1])

Kondukten sind zum Gebläse der Orgel gehörige Röhren aus Orgelmetall oder Blech (seltener auch aus Holz), welche den nicht auf dem ihnen zugehörigen

[1]) Vgl. die Musikzeitschrift „Cäcilia“ (Mainz, Schott), Bd. XVI. S. 272 ff. und Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S 68.

Platz auf der Windlade stehenden Pfeifen, den „verführten Pfeifen" (wie der Terminus der Orgelbauer lautet), den nötigen Wind zuzuführen haben. Dies Verführen einer bestimmten Anzahl, oder aller Pfeifen eines Registers geschieht hauptsächlich aus zwei Gründen: fürs erste verlangt die gebräuchliche Architektonik der Orgelfront, daß eine Anzahl von Zinnpfeifen (gewöhnlich der Principale) verschiedener Größe in den Feldern und Türmen des Prospekts stehe; fürs zweite gebieten Rücksichten der Raumersparnis auf der Windlade, daß von weitmensurierten Holzstimmen im Innern der Orgel die größten Pfeifen „auf die Bank" (wie die Orgelbauer sagen), d. h. auf eine besondere Pfeifenbank neben die Windlade gestellt werden. In beiden Fällen ist jeder einzelnen im Prospekt oder auf der Pfeifenbank stehenden Pfeife der Wind aus der Windlade besonders zuzuführen, und dies geschieht eben durch Kondukten, die mit ihrem einen Ende winddicht in die den von ihnen bedienten Pfeifen gehörenden Pfeifenlöcher auf der Windlade gesteckt sind, und mit dem andern in das betreffende Loch der Pfeifenbank münden. Die Länge der einzelnen Kondukte richtet sich natürlich nach der Entfernung der Pfeife von der Windlade und ihre Weite nach der Windmasse, welche die betreffende Pfeife fordert.[1]) Im allgemeinen verlangen die Sachverständigen, daß die Kondukten und die zugehörigen Löcher im Peifenstock und der Pfeifenbank jederzeit weiter sein müssen als dies notwendig wäre, wenn die Pfeife auf der Windlade stünde, und zwar um so weiter, je länger die Leitung ist.[2]) Diese Leitung der Kondukten geht durch die Löcher des Konduktenbretts und durch die an demselben befindlichen Konduktenrinnen, die mit Pergament überleimt und je nach Erfordernis senkrecht oder horizontal geführt sind. — Die Erfahrung, daß auch bei richtigem Bau der Kondukten den im Prospekt stehenden Stimmen doch oft nicht die prompte Ansprache gegeben werden kann, die möglich wäre, wenn sie auf der Windlade stünden, hat neben einigen andern Rücksichten mit zur Anwendung sogenannter blinder oder stummer Prospekte geführt, vgl. die Art. „Prospekt der Orgel" und „Blind". — Kondukten werden auch die Windröhren der Kegellade (vgl. den Art.) genannt, welche durch die Wand des Windkastens jedes einzelnen Registers gebohrt sind und den Zweck haben, der einzelnen Pfeife den Wind direkt aus dem Windkasten zuzuführen.

König, Johann Balthasar, der fleißige Sammler und verdienstvolle Herausgeber eines unter dem Titel „Harmonischer Liederschatz" im Jahr 1738 zu Frankfurt am Main erstmals erschienenen Choralbuchs, das die umfangreichste Choral-

---

[1]) Die ersten vier Pfeifen des Principal 32′ brauchten z. B. in der Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig Kondukten von 28 mm Durchmesser, die des Principal 16′ solche von 24 mm, die des Principal 8′ von 18 mm und die des Principal 4′ von 14 mm.

[2]) Vgl. Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 37. 38. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 57. Kützing, Orgelbaukunst. 1843. S. 109.

sammlung des 18. Jahrhunderts darstellt. Neben dem Darmstädter (1698) und Freylinghausen'schen G.-B. (1704—1741), sowie Witt's Psalmodia sacra (1715) und Dretzel's „Des evangelischen Zions musikalische Harmonie" (1731) ist dies Buch das wichtigste Quellenwerk für die in den Zeiten des Pietismus von c. 1670 bis 1730 entstandenen, ungemein zahlreichen Choralmelodien, von denen nicht wenige in den allgemeinen Kirchengebrauch übergegangen sind und sich bis heute in demselben erhalten haben. Nach dem Vorbericht (datiert „Frankfurt am Mayn, den 8. September 1738") hat König für seine Sammlung 66 evangelische Kirchengesangbücher Deutschlands und noch 10 weitere Melodienbücher benützt, und daraus in der ersten Ausgabe 1940, in der zweiten über 2000 Melodien, mit zahlreichen Varianten und Nebenmelodien, zusammengebracht, und nach ihrem Metrum in 711 Melodien-Arten rubriziert, wobei noch 38 Melodien übrig blieben, die „in keine dieser Arten konnten gebracht werden". Seine weitere Thätigkeit bei der Sammlung bestand sodann darin, daß er „den Melodien einen gemeinsamen Zuschnitt gab, durch welchen nicht nur das für die Ausführbarkeit beim Gemeindegesang Schwierige, sondern auch alles, was nur als zufälliger Schmuck und Aufputz gelten kann, weggethan ist und die Melodien einen ganz einfachen Charakter, ein gemessen und ernst daherschreitendes Wesen erhielten." Eine Hauptfrage in Bezug auf die von ihm gesammelten Melodien läßt freilich auch er, gleich allen den oben genannten Gesang- und Melodienbüchern, vollständig offen: die Frage nach der Herkunft und den Urhebern derselben: selbst diejenigen derselben, die er für solche Lieder, deren „Arten solchen Mangel gehabt" neu fertigte, läßt er ohne jegliche Bezeichnung, und es bleibt daher auch hier der Choralforschung noch viel zu thun übrig.[1]) Auch über Königs Lebensumstände ist bis jetzt nichts weiter bekannt, als was auf den beiden Titelblättern seines Werkes steht: daß er nämlich 1738 „Director Chori Musices" und 1767 „Kapellmeister in Franckfurt am Mayn" war. Der Titel seiner Sammlung lautet:

> Harmonischer Liederschatz, oder allgemeines Evangelisches Choralbuch, welches die Melodien derer so wohl alten als neuen biß hieher eingeführten Gesänge unsers Teutschlands in sich hält; Auch durch eine besondere Einrichtung dergestalt verfaßet ist, daß diejenige Lieder, so man nicht zu singen gewußt, nunmehro mit ihren behörigen Melodien gesungen, und mit der Orgel oder Clavier accompagnirt werden können. Ferner finden sich darinnen die Melodien derer Hundert und Funffzig Psalmen Davids, wie solche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche gesungen werden, benebst denen Französischen

[1]) Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 603—606 führt 30 noch jetzt gebräuchliche Melodien, das Pfälzer G.-B. 1859 unter seinen 219 Weisen, 14 auf König als Quelle zurück (darunter Nr. 851. S. 698 freilich auch „Der lieben Sonne Licht und Pracht"); das Ch.-B. von Jakob und Richter hat, auch wenn die Melodien, für welche Joh. Zahn bereits ältere Quellen nachwies, nicht gezählt werden, noch immer nicht weniger als 100, für welche es Königs Liederschatz als einzige Quelle angiebt.

Liedern, so viel deren biß jetzo bekannt worden; Zum Lobe Gottes und Beförderung der Andacht aufs sorgfältigste zusammengetragen, anbey durchgehends mit einem modernen Generalbaß versehen, und samt einem Vorbericht in dieser bequemen Form ans Licht gestellt von Johann Balthasar König Directore Chori Musices in Franckfurt am Mayn. Auf Kosten des Autoris. Anno 1738. Quer-Folio. — 3 Bl. Vorbericht; 68 Bl. Register; 496 paginirte Seiten mit 1787 Choralmelodien mit beziffertem Baß; dann Seite 497 Titelblatt für den reform. Psalter, und bis S. 543 die Melodien desselben mit beziffertem Baß; 3 S. doppeltes Register zu den Psalmen; 1 Titelblatt: „Avertissement, qui sert à faire connaitre les Airs des Cantiques François, qui se pratiquent dans les Eglises Françoises en Allemagne, particulièrement en celle de Francfort, dressé par l'Auteur;" 1 Seite mit 3 französischen Choralmelodien; 2 Bl. Register des Cantiques François. — Die „zweyte und vielvermehrte Auflage abermahl herausgegeben von Johann Balthasar König, Kapellmeister in Franckfurt am Mayn" — erschien unter wenig geändertem Titel 1767 [1]) in Quer-Folio; 3 Bl. Vorbericht; 68 Bl. Register, und 550 Seiten.

König, Ludwig, nach Silbermann und neben Engler, Röder, Gabler, Wagner, den beiden Hildebrand u. a. einer der hervorragendsten Orgelbauer der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der für den Mittel- und Niederrhein dieselbe Bedeutung hatte, wie jene für Nord-, Mittel- und Süddeutschland. Von seinen Lebensumständen ist nichts mehr bekannt; nur das weiß man, daß er seine Werkstätte zu Köln hatte und dort, wenn die Aufzeichnungen Böckelers richtig sind, länger als 50 Jahre, von 1747—1800 baute. 1790 rühmte der erfahrene Courtain (vgl. den Art.) besonders die Schönheit seines Pfeifenwerks und seine treffliche Intonation.[2]) In dem Verzeichnis von Böckeler[3]) sind die folgenden Werke von ihm aufgeführt:

1747 Orgel der Minoritenkirche zu Köln, 35 kl. Stn. (als das erste); 1750 sieben Werke, 5 zu Köln und 2 zu Bonn und Düsseldorf; darunter: die Orgel der Jesuitenkirche zu Köln, 38 kl. Stn., der St. Apostelkirche das., 42 kl. St. auf 3 Man. und Ped., der St. Severinkirche das. mit 34 kl. Stn.; 1752 Orgel der St. Nikolauskirche zu Aachen, 32 kl. Stn.; 1767

[1]) Nicht wie Koch, a. a. O. S. 603 wohl durch Druckfehler hat: „1776"; vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 184. 185 und 192. Mendels, Musik. Lex. VI. S. 115 bringt den Titel des Buches unrichtig; Fétis, Biogr. des Music. V. S. 76 unvollständig und korrumpiert nach Gerber, Altes Lex. I. S. 743.

[2]) Der Organist Heß zu Gouda (vgl. den Art.) hatte in seinen „Orgeldispositionen" 1774 unsern König „Lodowyk de Koning aus Keulen" d. h. aus Köln, genannt; dies mißverstand Gerber und brachte daher Neues Lex. III. S. 86 einen „König zu Cöln" und S. 94 einen „de Koning, Orgelbauer zu Keulen in Holland," was ihm seitdem bei Schilling, Univ.-Lex. IV. S. 188 (Gaßner S. 502), Fétis, Biogr. IV. S. 82, Paul, Handlex. I. S. 529, Mendel, Mus. Konvers.-Lex. VI. S. 115. 125 nachgeschrieben wurde.

[3]) Vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. S. 68—86 „Verzeichnis der bedeutendsten Orgeln Deutschlands seit dem 14. Jahrh.," das. S. 71—73.

Orgel von St. Maria im Kapitol zu Köln, 41 kl. Stn.; 1770 Orgel zu Schleiden; 1780 Orgel zu St. Kunibert in Köln, 30 kl. Stn.; 1800 Orgel der Marienkirche zu Düren (als letztes Werk). Dazu kommen noch: 1775 die große Orgel der Stephanskirche zu Nymwegen mit 57 kl. Stn. 3 Man. Ped., welche Christ. Müller (vgl. den Art.) 1770 begonnen hatte und die König 1775 vollendete; die Orgel der Martinskirche zu Venloo, und mehrere Orgeln in Nordbrabant.[1])

Kontrabaß, eine von den Orgelbauern ziemlich willkürlich angewandte Bezeichnung für die größten offenen Pedalstimmen der Orgel: Principalbaß 32′ und 16′. Die älteren Orgelbauer nannten gelegentlich auch den Subbaß oder Untersatz 32′, also eine gedeckte Stimme, Kontrabaß, und in der berühmten Orgel zu Görlitz stand neben einer Oktave 16′ von Metall eine ebensolche von Holz (offen), die mit Kontrabaß 16′ bezeichnet war.[2]) — Bei den Orgelbauern der Gegenwart findet man die offene Principalstimme 32′ teils mit Principalbaß 32′ (wie bei Walcker in seinen großen Werken), teils mit Kontrabaß 32′ (wie bei Merklin, Orgel der Kathedrale zu Murcia, bei Weigle, Sauer, Stahlhuth u. a.) bezeichnet.[3]) Aber auch die Oktave dieser Stimme wird statt Principal- oder Oktavbaß 16′ nicht selten Kontrabaß 16′ genannt (z. B. bei Cavaillé-Coll, Merklin, Willis, Weigle u. a.) und auch anderen großen Labialstimmen wird das Beiwort „Kontra-“ gegeben; man findet Kontraviolon 32′ (Weigle, Orgel der Johanniskirche, Stuttgart), Kontraviolon 16′ (Walcker, in Boston, Riga), Kontra-Gamba 16′ (Willis, Orgel der Albert Hall, London).

Kontraposaune nennen einige Orgelbauer[4]) die tiefste Zungenstimme im Pedal der Orgel, die gewöhnlich unter dem Namen Posaunenbaß 32′ disponiert wird. Die Alten nannten diese Stimme ebenfalls Posaunenbaß, doch auch Kontraposaune (frühere Orgel im Dom zu Bremen) und Großposaune (frühere Orgel zu St. Marien in Lübeck).[5]) Neuerdings findet man auch Kontraposaune 16′, besonders in englischen Orgeln (z. B. in der Orgel der Albert Hall in London von H. Willis) und außerdem wird der Beiname „Kontra-“ auch noch verschiedenen andern Zungenstimmen, wie z. B. Kontrabombarde 32′, Kontratrombone 16′ (beide bei Gray & Davison, Orgel des Crystal Palace zu London), Kontra-

1) Vgl. Ed. Grégoire, Histoire de l'Orgue. Brüssel, 1865. S. 124—125, u. S. 154.

2) Doch meint Adlung, Mus. mech. org. I. S. 79 mit Recht: „dergleichen nennt man lieber eine Oktav, wenn das Principal 32′ ist.“ Vgl. ebendas. I. S. 98. 99.

3) Weigle in Stuttgart stellt in seinem Katalog 1883. S. 14: Kontrabaß 32′, Principalbaß 32′ und Subbaß 32′ nebeneinander.

4) Z. B. Zach. Strand, Orgel der Domkirche zu Lund in Schweden; Henry Willis, Orgel zu Liverpool; G. Stahlhuth, Orgel im Kurhaussaal zu Aachen; Schulze, Orgel zu Doncaster in England u. a.

5) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 121—123.

fagotto 16′ (bei Willis, Walcker u. a.), Kontra-Oboe 16′ (bei Willis, Orgel der Albert Hall, London), gegeben.

Kopf, als ein Teil der Zungenstimmen der Orgel, vgl. den Art. „Zunge, Zungenstimmen."

Köpflein-Regal, „Köpfflin-Regal", eine alte Regalstimme der Orgel, die mit dem Apfel-Regal (vgl. den Art.) oder „Knöpfflin-Regal" viel Verwandtes hatte, aber nach Adlung, Mus. mech. organ. I. S. 108 doch „von demselben unterschieden" wurde. Das „Köpfflin-Regal" hatte nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 148 4 Fußton, und „oben ein rund Knäufflein als ein Knopff, vnd ist derselbige in der Mitten von einander gethan (beim Apfelregal dagegen mit Löchern durchbrochen), als ein offen Helm; also daß es den Resonanz gleich wieder ins unter Corpus einwendet; ist gut vnd lieblich."

Koppel, die durch einen Registerzug oder Tritt, den Koppelzug, zu handhabende Vorrichtung in der Orgel, durch welche die Manuale unter sich oder mit dem Pedal so verbunden werden können, daß beim Spielen auf dem Haupt- oder einem Nebenmanual, oder dem Pedal auch die zu einem über oder unter der gerade gespielten Klaviatur liegenden Manual gehörigen und angezogenen Register mittönen. Es ist diese Vorrichtung ein wichtiges Hilfsmittel für mannigfaltigste Klangmischung und Klangverstärkung und kam schon frühe in Anwendung. Während aber die älteren Orgelbauer eine Koppelung nur durch Verschiebung der Klaviaturen zu bewirken vermochten, wobei die während der Verschiebung notwendige Unterbrechung des Spieles einen hindernden Übelstand bildete, haben neuere Erfindungen auf diesem Gebiete denselben vollständig gehoben und ermöglichen jede beliebige Koppelung ohne Unterbrechung des Spieles und ohne Anziehen von Registerzügen. In welch umfassender Weise die neuere Orgelbaukunst auch die Koppelungsvorrichtungen ausgebildet hat und verwendet, mag das Verzeichnis der Koppelungen zeigen, welche E. F. Walcker & Cie. in der Orgel der Domkirche zu Riga (124 kl. Stn. 6826 Pfeifen) angebracht haben; dasselbe lautet: a) Koppel IV. Man. zum I. Man.; b) IV. Man. zum II. Man.; c) IV. Man. zum Pedal; d) I. II. III. IV. Man. zum Pedal; e) III. Man. zum I. Man.; f) III. Man. zum II. Man.; g) III. Man. zum Pedal; h) II. Man. zum Pedal; i) IV. III. II. Man. zum I. Man.; k) II. Man. zum I. Man.; l) I. Man. zum Pedal; m) Pedal zum I. Man.[1]) Die am meisten verwendeten Koppelungen sollen in den Artikeln Schiebekoppel, Gabelkoppel, Wippenkoppel und Winkelhebelkoppel oder Winkelhakenkoppel nach ihrer verschiedenen Einrichtung näher beschrieben werden.

---

[1]) Zu letzterer bemerkt die Firma: „Die Koppel m ist eine bis jetzt noch nirgends angewandte Neuerung, mit der ganz riesige (!) Effekte zu erzielen sind. Da sie jedoch beim Spiel einer ganz besonderen Behandlung bedarf, haben wir sie mit „noli me tangere" bezeichnet."

Koppel, Koppeldone, Koppeloktav, Koppelflöte. Die süddeutschen Orgelbauer des 17. und 18. Jahrhunderts nannten gewöhnlich alle Gedackte, manche auch nur Gedackt 8′ „Koppel“, vielleicht um die diesen Stimmen in besonderem Grade eigene Fähigkeit, die Klangfarben verschiedener andrer Stimmen zu verbinden und zu verschmelzen, damit schon im Namen anzudeuten.[1]) In Süddeutschland hat sich diese Benennung namentlich für Gedackt 8′ in kleineren Orgelwerken bis zur Gegenwart erhalten.[2]) — Den Namen Koppeldone, auch Halbprincipal oder Tubal hatte in manchen älteren Werken die Oktav 4′, die noch in neueren Werken da und dort auch als Koppeloktav vorkommt.[3]) — Die alten niederländischen Orgelbauer sollen achtfüßige, sanft intonierte Flötenstimmen, wie Gemshorn, Rohrflöte u. a., die zur Verbindung des Tones andrer Stimmen dienten, Koppelflöten genannt haben.[4]) — Auch einzelne gemischte Stimmen der Orgel wurden ehmals „Koppel“ genannt, weil bei denselben mehrere Pfeifen (Chöre) zu einem Ton verbunden sind.[5]) Endlich wurde die Bezeichnung „Koppel“ noch für solche Stimmen gebraucht, die aus Ersparnisrücksichten so eingerichtet waren, „daß sie durch besondere Züge und manubria im Manual und Pedal jedesmal konnten allein gebraucht werden.“[6])

Körner, Gotthilf Wilhelm, der rührige und verdienstvolle Verleger und Herausgeber deutscher Orgelmusik, war am 3. Juni 1809 zu Tucha bei Halle, wo sein Vater Kantor und Organist war, geboren. Er besuchte die Schulen des Waisenhauses zu Halle und bildete sich dann 1831—1834 am Seminar zu Erfurt, wo ihn C. L. Gebhardi und J. J. Müller im Orgelspiel und der Musiktheorie unter-

---

[1]) So nannte z. B. der Orgelbauer Heinr. Mund in der 1671 gebauten Orgel der Frauenkirche der Prager Altstadt, alle Gedackte „Koppel“, und unterschied: „Koppel-Major 8′, Koppel-Minor 4′“ und „Sub-Baß-Koppel 16′“ (Ped.). Georg Friedrich Schmahl in der 1730 bis 1732 erbauten Orgel des Doms zu Ulm nannte alle Gedackt 8′ „Koppel“; ebenso Gabler in der Orgel zu Weingarten, der im IV. Man. auch eine „Groß-Koppel 16′“ hat.

[2]) Vgl. Frech in der Einleitung zum Württ. Ch.-B. 1828. S. XVI und zum „Orgelspielbuch“ 1851. S. 16 u. 27.

[3]) Beispiele dieser Benennung von Oktav 4′ finden sich bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 117.

[4]) Nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 132 nannte man zu seiner Zeit die Hohlflöte 8′ ebenfalls „Koppelflöte“; auch Gabler, Orgel in Weingarten, hat im III. Man. eine „Koppel-Flauten“ 8′. Auch berichtet Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher 1511. Kap. IV. S. 30, daß zu seiner Zeit sogar die „principal in dem werck“ von Etlichen „copeln oder fleitten“ genannt wurden.

[5]) „Daher man dabey saget: -fach, als Koppel 2fach, 3fach. Und das geht wohl an: denn man kann auf ein Register viel Pfeifen bringen, wie in den Mixturen geschiehet. Koppel ist also eine gemischte Stimme, aus zwei und zuweilen dreierley Stimmen.“ Adlung, a. a. O. I. S. 80.

[6]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 81 u. 82 und Werkmeister, Orgelprobe. Kap. 19, S. 42, der jedoch vor solcher Einrichtung warnt.

richteten, zum Lehrer aus. Nachdem er als solcher an mehreren Orten fungiert hatte, ließ er sich in Halle als Musiklehrer nieder und errichtete 1837 zugleich eine Musikalienleihanstalt; 1838 aber siedelte er nach Erfurt über und gründete eine eigene Buch- und Musikalienhandlung, die er durch seine unermüdliche Thätigkeit zu schöner Blüte brachte. Von Anfang an sich mit Vorliebe der Herausgabe von Orgelwerken zuwendend, hat er das Verdienst, sowohl die Werke älterer deutscher Orgelmeister (meist in von ihm selbst zusammengebrachten Sammlungen), als auch die von Orgelkomponisten der Gegenwart durch billigste Ausgaben in einem Umfang zum Gemeingut gemacht zu haben, wie dies noch vor vierzig Jahren niemand ahnen konnte. Und wenn er dabei auch hier und da etwas marktschreierisch zu Werke ging, und z. B. Gesamtausgaben der Werke älterer Komponisten ankündigte, von denen dann nur einzelne Hefte erschienen, weil durch die Forschung das Material noch gar nicht herbeigeschafft war; oder wenn er seiner Zeitschrift „Urania" den Titel: „das unentbehrliche Buch für Deutschlands Kantoren und Organisten ꝛc." gab, u. dgl.: so vermag dies der hohen Achtung, die sein Wirken in allewege verdient, kaum einigen Abbruch zu thun. Nach längerem Leiden starb er zu Erfurt am 4. Januar 1865 im Alter von 56 Jahren; sein Verlag ging an F. Volckmar in Leipzig über und wird unter der Firma „G. W. Körners Verlag in Leipzig" weitergeführt. — Folgendes sind die Werke, die seinen Namen als Herausgeber tragen:[1])

1. Neues Orgel-Journal. Auswahl von Kompositionen aller Art aus der älteren und neueren Zeit ꝛc. 2 Bde. qu. 4°. — 2. Der Orgelfreund. Vor- und Nachspiele, figurierte Choräle, Trios, Fugen ꝛc. in allen Formen, von alten und neueren Meistern. 2 Bde. qu. 4°. — 3. Der neue katholische und protestantische Orgelfreund. Eine Auswahl meist neuer bis jetzt ungedruckter oder wenig bekannter Orgel-Kompositionen. In Heften. qu. 4°. — 4. Der Orgel-Virtuos. Auswahl von Tonstücken aller Art für Orgel von den vornehmsten Orgelkomponisten älterer und neuerer Zeit zum Studium und zum Gebrauch bei Orgelkonzerten. Heft 1—269. kl. qu. 4°. — 5. Der katholische und protestantische Organist, oder der praktische Organist, enthaltend 646 kurze, leichte und gefällige Orgelkompositionen ꝛc. In Verbindung mit A. W. Gottschalg, J. N. Kühne und J. G. Lehmann herausgeg. qu. 4°. — 6. Der praktische Organist. II. Teil: Auswahl von Nachspielen, Phantasien ꝛc. zur Übung, Fortbildung und zum Gebr. beim Gottesd. qu. 4°. — 7. Der angehende Organist, oder Sammlung von kurzen und ganz leichten Orgelstücken. Op. 10. Leipzig, Hirsch. 4° (in mehreren Auflagen). — 8. Der wohlgeübte Organist. Auswahl von Nachspielen verschiedener Meister. Op. 16. Leipz., Hirsch. 4°. — 9. Der vollkommene Organist. Mustersammlung der verschiedenartigsten Orgelkompositionen älterer und neuerer Zeit ꝛc. 6 Bde. 4°. — 10. Die Fugenschule oder das höhere Orgelspiel. Auswahl von 60 Orgel-

[1]) Nach dem ebenfalls bei ihm erschienenen Heft: „Musica sacra. Abtl. I. Vollständiges (?) Verzeichnis aller (?) seit dem Jahre 1750—1867 gedruckt erschienener Kompositionen für die Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über Orgelbaukunst." Erfurt, 1867. S. 23. 24.

fugen der größten Meister. Hamburg, Schuberth & Cie. 4°. — 11. Evangelisches Kirchenpräludienbuch zu jedem Choralbuch, zunächst aber zu den Melodien des deutschen evang. Kirchen-G.-B. (Eisenacher G.-B.). 18 Hefte. 4°. — 12. Postludienbuch, oder Sammlung von größtenteils leichten Nachspielen ꝛc. 9 Bde. 4°. — 13. Der wohlerfahrene Domorganist. Enthaltend Orgelkompositionen aller Art ꝛc. der besten Orgel-Komponisten. 4 Bde. 4°. — 14. Musikalische Ährenlese. Auswahl der besten und effektvollsten Orgelfugen alter und neuer Meister. 8 Bde. 4°. — 15. Präludienbuch zu jedem evangelischen Choralbuch ꝛc. 5 Bde. 4°. — 16. Rinck-, Fischer-, Mendelssohn-Album. Mit Originalbeiträgen ꝛc. 4 Tle. I. Vorspiele. 2 Hfte. II. Choralvorspiele u. Choräle. 2 Hfte. III. Nachspiele, Fughetten, Fugen, Trios. 2 Hfte. IV. Phantasien, Sonaten, Variationen. 2 Hfte. 4°. — 17. Der neue Organist. Eine Mustersammlung von 329 Originalkompositionen ꝛc. I. 207 Präludien ꝛc. II. 81 Choralvorspiele. III. 41 größere Orgelstücke. Op. 40. Hamburg, Schuberth & Cie. (Neue Ausg. von E. Eberhardt). — 18. Der Kantor und Organist, oder: Album für Gesang und Orgelspiel, enthaltend eine Sammlung von Orgelstücken verschiedener Art, nebst Kirchengesängen, Chorälen, Psalmen, Hymnen, Motetten ꝛc. Bd. I. 6 Hefte. 4°. —

Kornett, Kornetti, eine der wichtigsten gemischten Stimmen größerer Orgelwerke, in denen sie zunächst als treffliche Füllstimme unentbehrlich ist und bei den verschiedensten Klangmischungen reichliche Verwendung findet, — dann sich aber auch als eine zur Führung und Hervorhebung eines Cantus firmus sehr wertvolle Solostimme, und endlich als eine unter Umständen prächtig wirkende Echostimme gebrauchen läßt. Seinen eigentümlichen hornartigen Toncharakter erhält der ganz aus Zinn hergestellte Kornett durch eine besonders weite Mensur, meist $1\frac{1}{2}$—2 Töne weiter als das Normalprincipal eines Werkes, dann durch eine volle und runde, aber weiche Intonation, und durch die ihm beigegebene Terz.[1]) Wichtiger noch ist für die Herstellung eines guten, weichen Kornetts die richtige Labiierung seiner Pfeifen. Weil man früher die Grundstimmenchöre gleich den Principalen auf $\frac{1}{4}$ labiierte, und nur die Labien der Quintenchöre etwas breiter nahm, waren die Kornette in ihrem Toncharakter kaum von den Mixturen verschieden. Ein charakteristischer, weicher Kornett ist nur erhältlich, wenn sämtliche Chöre, Grundton wie Quinten, um $\frac{1}{2}$ Vierteil breiter als die Principale labiiert werden, so daß, während bei diesen $\frac{1}{4}$ der Breite der Pfeifenplatte als Labiumbreite genommen wird, bei jenen das Labium $1\frac{1}{2}$ Vierteile (= $\frac{3}{8}$) der Plattenbreite erhält.[2]) Da der Kornett gleich den andern gemischten Stimmen die Aufgabe hat, die Aliquoten der Grundstimmen zur Geltung zu bringen und dadurch den Hauptton zu füllen und zu heben, so muß er

[1]) „Nur das Kornett bekommt eine Terz, und es ist streng genommen falsch, irgend einer andern gemischten Stimme eine Terz beizugeben," sagt Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 47, während Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 122 selbst der Cymbel eine solche geben will!

[2]) Vgl. die wertvollen bezüglichen Auseinandersetzungen des erfahrenen Orgelbauers Friedr. Haas in Luzern in der Schweizer. Musikztg. Jahrg. 1883. S. 186.

vor allem im Grundton und so intoniert sein, daß er seine eigenen Aliquottöne nicht hören lasse. Da die Wirkung der Aliquottöne ferner bedingt, daß ein drei- oder vierstimmiger Accord in weiter Lage voller klingt, als in enger, so verlangt die Theorie mit Recht, daß bei einem richtig konstruierten Kornett die einzelnen Chöre in weiter Lage zusammenzustellen seien. Leider wird aber diesem Verlangen in der Praxis bis jetzt wenig Rechnung getragen, und man findet meist Zusammenstellungen, die, wenn der eben angeführte Grundsatz als maßgebend angenommen wird, alle mehr oder weniger falsch sind. Die in der gegenwärtigen Praxis gewöhnlichste Zusammensetzung des Kornett ist in vollständiger Durchführung:

a) Kornett 5fach:
mit 16′ Ton: $C = (C\,16'\;C\,8')\;G\,5\frac{1}{3}'\;c\,4'\;e\,3\frac{1}{5}' = C_1\;C\;G\;c\;e$ u. s. w.
mit 8′ Ton: $C = (C\,8'\;c\,4')\;g\,2\frac{2}{3}'\;c\,2'\;e\,1\frac{3}{5}' = C\;c\;g\;c'\;e'$ u. s. w.

b) Kornett 4fach:
mit 16′ Ton: $C = (C\,8')\;G\,5\frac{1}{3}'\;c\,4'\;e\,3\frac{1}{5}' = C\;G\;c\;e$ u. s. w.
mit 8′ Ton: $C = (c\,4')\;g\,2\frac{2}{3}'\;c\,2'\;e\,1\frac{3}{5}' = c\;g\;c'\;e'$ u. s. w.

c) Kornett 3fach:
mit 16′ Ton: $C = G\,5\frac{1}{3}'\;c\,4'\;e\,3\frac{1}{5}' = G\;c\;e$ u. s. w.
mit 8′ Ton: $C = g\,2\frac{2}{3}'\;c\,2'\;e\,1\frac{3}{5}' = g\;c'\;e'$ u. s. w.

Dabei ist jedoch zu bemerken, daß zunächst Kornett 16′ bis jetzt nur in ganz großen Werken da und dort vorkommt; daß ferner, da die großen Chöre der tiefen Oktaven nicht nur viel Wind, sondern auch viel Raum beanspruchen, auch die Durchführung des Kornett 8′ in der tiefen Oktave mit der unvollständigen Reihe der höheren Chöre begonnen wird, und dann von Oktave zu Oktave die tieferen Chöre zugegeben werden, so daß ein so eingerichteter Kornett auf C dreichörig beginnt, auf c vierchörig und auf c^1 fünfchörig wird, z. B.

Kornett 8′: $C = G\,5\frac{1}{3}'\;c\,4'\;e\,3\frac{1}{5}' = G\;c\;e$ 3fach.
$c = c\,4'\;g\,2\frac{2}{3}'\;c\,2'\;e\,1\frac{3}{5}' = c\;g\;c'\;e'$ 4fach.
$c' = g\,2\frac{2}{3}'\;c\,2'\;g\,1\frac{1}{3}'\;c\,1'\;e\,\frac{4}{5}' = g\;c'\;g'\;c^2\;e^2$ 5fach.

Mit dieser weitaus am häufigsten vorkommenden Einrichtung bezeichnet man den Kornett 8′ als „Kornett 3—5fach“. — Um Wind und Raum zu sparen, wird auch noch ein anderes Auskunftsmittel angewandt: man läßt den Kornett erst auf g oder c^1 beginnen; doch ist dies ein Notbehelf von sehr zweifelhaftem Werte, da sich das Fehlen des Kornett in den 1½—2 tiefen Oktaven besonders beim Spiel mit vollem Werk deutlich und sehr unangenehm bemerkbar macht. — Andere Zusammensetzungen des Kornett, wie sie in der Praxis da und dort noch vorkommen, z. B. e g c, c e g, c e g c u. dgl. beruhen offenbar auf einer gänzlichen Mißachtung des dieser Stimme eignenden Toncharakters und sind daher wertlos.[1]) Da-

[1]) Heinrich, a. a. O. nennt darum mit Recht den Kornett c e g, den er in der Orgel der evang. Kirche zu Spr. gefunden hat, den „unbrauchbarsten, der existiere“; doch giebt auch Frech, Orgelspielbuch 1851. S. 10 einen aus c e g c zusammengesetzten.

gegen ist noch ein in seiner Intervallenzusammenstellung eigentümlicher Kornett 4fach zu erwähnen, den Ladegast ins Pedal seiner großen Orgelwerke, wie z. B. in der Domorgel zu Schwerin, der Paulinerorgel zu Leipzig gesetzt hat. In demselben ist neben den drei gewöhnlichen Chören ein Septimenchor aufgenommen, der jedoch, damit er nicht zu auffallend hervortrete, gedeckt ist. Dieser Kornett, der 2 Töne weiter als das Normalprincipal mensuriert ist, soll sehr wirksam sein.[1]) — Endlich ist nun noch anzuführen, daß der Kornett durch Verbindung anderer Stimmen auf verschiedene Weise auch künstlich hergestellt werden kann. Solche Stimmenverbindungen, die einen Kornett wenigstens der Zusammensetzung, wenn auch nicht immer dem Toncharakter nach, ergeben, sind z. B.:

a) Principal 8′, Oktav 4′, Quint $2^2/_3$′, Oktav 2′ und Terz $1^3/_5$′;

b) Lieblich Gedakt 8′, Oktav 4′, Quint $2^2/_3$′, Waldflöte 2′ und Terz $1^3/_5$′, wobei Quint $2^2/_3$′ von C—H, und Terz $1^3/_5$′ von c an als „Sesquialter“ in der Disposition vorhanden gedacht ist;

c) Oktav 4′, Quint $2^2/_3$′, Oktav 2′ und Terz $1^3/_5$′;

d) Nassat $2^2/_3$′ und Tertian 2fach, nämlich auf C = c 2′ e $1^3/_5$′.[2])

Fünfchörig heißt der Kornett in älteren Orgelwerken auch Großkornett, in neueren Cornetti grandi,[3]) dreichörig Singendkornett und im Pedal auch Kornettbaß.

Kornetto, Kornettino, eine Zungenstimme der Orgel, welche schon zu des Prätorius Zeit — vgl. sein Synt. mus. II. S. 163 — aus dem älteren Zinken (vgl. den Art.) sich herausgebildet hatte. Sie bildete die Oktave des Zink, der mit 8 Fußton öfters im Pedal stand, während Kornett mit 4- und 2 Fußton Manual-, mit 2 Fußton oft auch nur Diskantstimme war. Die Schallbecher des Kornett waren klein, nach oben umgekehrt kegelförmig ausladend, oder in einen trompeten-

---

[1]) Vgl. Maßmann, Orgelbauten. 1875. I. S. 68. Dr. Herm. Langer in seinem Revisionsbericht über die Paulinerorgel in Leipzig — mitgeteilt: Urania 1875. Nr. 5—8. S. 162 — bemerkt über diesen Kornett: „er ist eigentümlich insofern, als die Septime (ein dissonierendes Intervall, welches sich in ein konsonierendes auflösen muß) mit jedem Ton wieder erklingt, ohne daß eine Auflösung erfolgt. Wie der Gebrauch der Quinten- und gemischten Register gegen alle Regeln der Harmonielehre verstößt, ohne welchen Gebrauch aber ein kräftiger Orgelklang nicht zu denken ist, so mag auch die Besetzung des Septimenintervalles gestattet sein, sobald sie durch die Grundstimme gehörig gedeckt erscheint.“ Auch Cavaillé-Coll in Paris giebt dem Kornett eine Septime bei und wäre nach Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 130 der erste, der diesen Chor anwandte.

[2]) Die Zusammenstellung unter b) würde nach Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 175 in einer Orgel von 23 klingenden Stn. einen 5fachen Kornett bilden, „der sich zum Vortrag einer Melodie eignet;“ über die Verbindungen unter c) und d) vgl. Euterpe 1864. S. 27. 28. Freilich nennt Heinrich, a. a. O. S. 48. Anm. einen Kornett aus cylindrischen, konischen und gedeckten Pfeifen „einen Mischmasch — aber kein Kornett“.

[3]) So z. B. bei Buckow, Orgel in Hoyerswerda; Cavaillé-Coll, Orgel zu Saint-Dénis hat „Grand-Cornet 7fach“, und Elliot und Hill, Orgel der Kathedrale zu York gar „Great-Cornet of 8,9 and 10 ranks.

artigen Schallbecher endigend, die Zungen schmal, stark und aufschlagend. Bei den Orgelbauern der Gegenwart findet man diese Stimme in modernisierter Bauart als Kornetto 4' und Kornettino 2' im Manual großer Werke, aber auch im Pedal zur Verschärfung des Gesamtklanges verwendet. Walcker z. B. hat Kornettino 4' im II. Manual (Boston) und Korno Basso 4' sowie Kornettino 2' im Pedal (Ulm, Boston).

Kortkamp, Jakob, um 1650 Organist an der Gertrauden- und an der Marien-Magdalenen-Kirche zu Hamburg, wo er um 1700 starb.[1]) Er gehörte dem Rist'schen Sängerkreise an und lieferte für den dritten Teil der „Neuen Himmlischen Lieder" Johann Rist's 1651 die Melodien:

„O großer Gott, der du die Welt" — g | g fis g a | b c a | ;
„Wie lieblich ist dein Nam, o Gott" — g | b a g c | d e f | ;
„Herr Gott, mein Trost und Rat" — a | e d c c | h | ;
„Herr Gott, dir muß ich singen" — e | e e d c | h h | ;

von denen jedoch, da die Lieder sämtlich nach schon bekannten Melodien gesungen werden konnten,[2]) keine in den Kirchengebrauch kam.

Köstlin, Dr. Heinrich Adolf, der Gründer des „Evangelischen Kirchengesang-Vereins für Württemberg" (vgl. den Art. „Kirchengesang-Verein, evangelischer, für Deutschland"), ist am 4. September 1846[3]) als der Sohn des namhaften Juristen Christian Reinhold K. (geb. 29. Jan. 1813 zu Tübingen, das. gest. 14. Sept. 1856), der sich unter dem Pseudonym „C. Reinhold" auch als Lyriker und Novellendichter einen Namen gemacht hat, und der talentvollen Liederkomponistin Josephine Lang (geb. 14. März 1815 zu München, gest. 3. Dez. 1880 zu Tübingen) zu Tübingen geboren, und erhielt im elterlichen Hause von frühester Jugend an vielfache musikalische Anregung. Zum Theologen bestimmt, erlangte er die wissenschaftliche Vorbildung in dem theologischen Seminar zu Schönthal, und machte seine Universitätsstudien im Stift zu Tübingen. 1869 kam er als Hauslehrer des württembergischen Gesandten nach Paris, machte sodann 1870—1871 den deutsch-französischen Krieg als Feldprediger der 2. württembergischen Brigade mit, und wirkte 1871—1872 als Repetent in seiner Vaterstadt, als welcher er Vorlesungen über Musikgeschichte hielt, die er als „Geschichte der Musik" 1875 (2. Aufl. 1880. 3. Aufl.

[1]) Sein Sohn und Nachfolger wird wohl Joh. Kortkamp gewesen sein, von dem Gerber, A. Lex. I. S. 748 meldet, daß er 1700 Organist an der Maria-Magdalena- und Gertruden-Kirche zu Hamburg war, und von dem Mattheson, Ehrenpf. 1740. S. 227 rühmt, daß er ihm viele historische Nachrichten zu diesem seinem Werke geliefert habe.

[2]) König, Harm. Liederschatz 1738 verweist die beiden ersten auf „Christ unser Herr zum Jordan kam", das dritte auf „Auf meinen lieben Gott", und das vierte auf „Herzlich thut mich verlangen."

[3]) Nach dem „Württ. Magisterbuch"; Riemann, Musik-Lexikon. 1884. S. 482 giebt „4. Okt. 1846" als seinen Geburtstag.

1883) herausgab. 1872 kam er als Diakonus nach Sulz, wo er zunächst im dortigen Kirchengesang-Verein den Keim legte, der sich 1875 zu einem Dreistädtebund für Kirchengesang (Sulz, Nagold, Calw), 1877 aber zum „Evangelischen Kirchengesang-Verein für Württemberg" entwickelte, den K. bis 1883 als Vorstand leitete. Von 1875 an wirkte er als Pfarrer zu Maulbronn, wurde 1878 Stadtpfarrer in Friedrichshafen, 1881 Diakonus an der Johanniskirche zu Stuttgart und lebt seit 1883 als Professor am Predigerseminar zu Friedberg in der Wetterau und Pfarrer daselbst. Als Musikschriftsteller hat K. außer der schon genannten „Geschichte der Musik" noch veröffentlicht: „Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik" (Stuttg. 1879. XII u. 370 S. 8°.), und sich außerdem in einigen Broschüren und verschiedenen Aufsätzen (z. B. in der „Allg. Ztg.", dem „Deutschen Literaturbl.", der „Theol. Lit.-Ztg.", der „Euterpe", sowie in dem von ihm mitredigierten, September 1886 eingegangenen kirchenmusikalischen Blatt „Halleluja") sowohl mit allgemein musikalischen, als mit speciell kirchenmusikalischen (Angelegenheiten des Ev. KGV.) Gegenständen beschäftigt. Hier sind nur zwei seiner Broschüren zu nennen:

Die Musik als christliche Volksmacht. Heilbr. 1880. 30 S. 8°. (Heft 29 oder Bd. V. H. 5 der „Zeitfragen des christlichen Volkslebens"), und: Luther als der Vater des evang. Kirchengesangs. Leipzig, 1881. 28 S. 8°. (Heft 34 oder Bd. III. H. 8 der „Sammlung musik. Vorträge").

Kotzolt, Heinrich, tüchtiger Sänger und Gesanglehrer beim Domchor zu Berlin, war am 26. August 1814 zu Schnellwalde bei Neustadt in Oberschlesien geboren. Er studierte 1834—1836 zu Breslau Philologie, ging dann aber zur Musik über und wurde Schüler S. W. Dehn's und Rungenhagens in Berlin. Nach vollendeten Studien lebte er 1838—1842 als Sänger (erster Bassist) und Gesanglehrer zu Danzig; dann trat er 1843 als erster Solobassist in den Domchor zu Berlin und rückte 1862 zum zweiten Dirigenten dieses berühmten Kirchenchores vor. 1849 hatte er einen eigenen Gesangverein für a cappella-Gesang gegründet, der c. 80 Mitglieder zählte und den er so zu schulen verstand, daß er mit demselben einen nahezu vollendeten Chorton erzielte und seine Konzerte zu den besten in Berlin gehörten. 1866 wurde K. zum königlichen Musikdirektor und 1876 zum Professor ernannt; am 3. Juli 1881 starb er zu Berlin. — An Kirchenwerken erschienen von ihm:

Der 54. Psalm. Für 4 Solostimmen und achtstimmigen Chor. Leipz., Leuckart. — Der 67. Psalm. Für Sopran, Alt, 2 Tenöre und 2 Bässe. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Krämer, Georg Ludwig, ein geschickter Orgelbauer, war 1731 zu Hafner-Neuhausen im Württembergischen geboren und hatte, nachdem er in Stuttgart und

Ludwigsburg gearbeitet, seine Werkstätte zu Nürnberg,[1]) später zu Bamberg, wo er im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts starb. Von ihm ist bezeugt, daß er in der Windlade „die Ventile auf den Windkasten legte", statt in denselben.[2]) Er mußte also die Ventile durch einen Stecher heben lassen; da dies aber bei der Schleiflade kaum denkbar ist, da er ferner zur selben Zeit wie Hausdörfer (vgl. den Art.) lebte, und sein Geburtsort ganz in der Nähe von des letzteren Aufenthaltsort, Tübingen, liegt, so ist wohl die Annahme gerechtfertigt, daß er die Hausdörfer'sche Windlade, die Grundlage der Kegellade (vgl. den Art.) kannte und anwandte. Vielleicht hatte er den Orgelbau bei Hausdörfer selbst gelernt.

Krämershoff (Krimmershoff),[3]) Johann Wilhelm, ein bedeutender Orgelbauer, der um 1770 zu Düsseldorf geboren war. Auf der Wanderschaft kam er nach Oldenburg und arbeitete hier bis 1800 in den Werkstätten anderer Meister; nachdem er aber die Orgel der St. Lambertikirche daselbst erbaut hatte, wurde er 1801 als selbständiger Orgelbauer für das Herzogtum Oldenburg privilegiert. Die genannte Orgel galt zu ihrer Zeit als eine der schönsten in Deutschland[4]) und hatte Eigentümlichkeiten, die im deutschen Orgelbau nicht üblich waren und eher auf französischen Einfluß bei dem Erbauer schließen lassen. Unter den 47 kl. Stn. des Werkes waren nicht weniger als 11 Zungenstimmen und im HM. sogar eine Posaune 16'; ferner waren diese Stimmen auf 4 Manuale und Pedal verteilt, und die Manuale konnten nicht nur alle zusammen, sondern auch beliebig unter sich gekoppelt werden, und die Bälge für das HM. und Ped. endlich hatten 35° Wind.[5]) Besonders rühmte man an dem Werke noch die leichte Spielart, die charakteristische Intonation der Stimmen, und die reichliche Versorgung mit Wind.

Kratzenstein, ein Orgelbauer von deutscher Herkunft, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter der Regierung der Kaiserin Katharina (gest. 1796) zu Petersburg lebte, gilt gewöhnlich als der Erfinder freischwingender

[1]) Vgl. Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 139, wo gesagt ist, daß „Herr Georg Ludwig Krämer aus Nürnberg" 1762 die Orgel in der Altstädter Kirche zu Erlangen „gebessert und vermehrt hergestellet" habe.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 751. Neues Lex. III. S. 100.

[3]) In Bezug auf den Namen herrscht Verwirrung; Gerber, Neues Lex. III. S. 101 bringt ihn als „Krämershoff", und S. 130 nochmals als „Krimmershoff"; ihm folgen Fétis, Biogr. V. S. 93 („Kraemerhof") und S. 171, Paul, Handlex. I. S. 533 u. 539 und Mendel, Lex. VI. S. 137 u. 165; Schilling, Univ.-Lex. IV. S. 236 u. Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. II. S. 665 haben ihn nur als „Krimmershoff", und Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. S. 73 nennt ihn gar noch „Krimmersdorf".

[4]) Vgl. deren Disposition und Beschreibung in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. III. 1810. S. 529.

[5]) Gerber, a. a. O. S. 130 f. kann auch nicht umhin z. B. die übergroße Anzahl der Rohrstimmen, das 4. Man., die Posaune 16' im HM. u. a. zu tadeln.

oder durchschlagender Zungen in den Rohrwerken der Orgel, die dann in Deutschland von Orgelbauern wie Rackwitz, Abt Vogler, dem älteren Lauer, Kober u. a. schon vor 1807 verwendet wurden. Doch hat, abgesehen davon, daß schon die Chinesen in ihren Cheng oder Keng, einem uralten Blasinstrument,[1]) freischwingende Zungen anwandten, auch der französische Orgelbauer Gabriel Joseph Grenié (geb. 1756 zu Bordeaux, gest. 3. Sept. 1837 zu Paris) schon 1798 (l'an VI) Versuche mit aufschlagenden und durchschlagenden Zungen gemacht, und letztere in der von ihm 1810 zuerst gebauten Orgue expressif angewendet.[2])

Kraußold, Dr. Ludwig, neben Dr. Wiener, Dr. Layriz, Joh. Zahn u. a. einer der Hauptträger der hymnologisch-liturgischen und kirchen-musikalischen Bewegung in der lutherischen Kirche Bayerns, einer Bewegung, die hier lebhafter als in irgend einer andern deutschen Landeskirche war und die dieser Kirche nicht nur den liturgischen Gesang auf historischer Grundlage, sondern auch den rhythmischen Gemeindegesang wieder zurück eroberte. K. ist am 9. Febr. 1803 in dem Dorfe Mistelgau bei Baireuth in Oberfranken geboren. Nachdem er auf der Universität Erlangen seine theologische Bildung erlangt hatte, wurde er 1830 Pfarrer zu Aufseß und gab schon hier einen ersten „Beitrag zur Altarliturgie" heraus. 1835 sodann kam er als Stadtpfarrer nach Fürth und seit 1854 wirkte er als Konsistorialrat und Hauptpfarrer zu Baireuth. Seine hier anzuführenden Schriften sind:

1. Versuch eines Beitrags zur Altarliturgie. Enthaltend die Einsetzungsworte und das Vaterunser, eine kurze Litanei und eine Beilage zweier Abendmahls-Choral-Gesänge, nebst einer kurzen Abhandlung als Nachwort. Nürnberg, 1832. 4°. — 2. Versuch einer Theorie des Kirchenlieds. Erlangen, 1844. 8° (zuerst in der „Zeitschrift für Protestantismus und Kirche". VII. S. 392—406. VIII. S. 1—43 u. 92—142 erschienen). — 3. Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung. Eine musikalische Abhandlung mit besonderer Beziehung auf die vom Königl. Bayr. Oberkonsistorium herausgegebenen zwölf rektificierten Choräle. Fürth 1847. 8°. — 4. Musikalische Altaragende für den evangelisch-lutherischen Gottesdienst. 2 Teile: I. für den Liturgen; II. für den Chor und die Orgel, mit ausgesetzten Harmonien. Erlangen, 1853. 4°. — 5. Historisch-musikalisches Handbuch für den Kirchen- und Choralgesang. Für evangelische Geistliche und die es werden wollen. Erlangen, 1855. X u. 194 S. 8°.

---

[1]) Man findet dasselbe abgebildet bei De la Borde, Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris 1780. I. S. 129.

[2]) Vgl. über die Frage nach dem Erfinder der durchschlagenden Zungen: Fétis, Biogr. des Music. IV. S. 99. 100. Revue musicale. Bd. XI. S. 259 u. 353. Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente 1855. S. 230. Cäcilia. Musikzeitschrift (Mainz, Schott). Bd. XI. S. 181—202. Bd. VIII. S. 91—108. Wille, Allg. musik. Ztg. 1838. Nr. 17 führt einen gewissen Fr. Kirsnick als den wahren Erfinder der durchschlagenden Zungen an und noch Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 7 folgt ihm: doch wäre dies nach Seidel, Die Orgel, 1843. S. 13 mit Kratzenstein „ein und dieselbe Person."

Kräuter, Philipp David, Kantor und Musikdirektor an der St. Annenkirche zu Augsburg, wo er am 14. August 1690 geboren war. Noch als ganz junger Mann errichtete er 1712 das erste öffentliche Konzert in seiner Vaterstadt, und erwarb sich damit ein wesentliches Verdienst um die dortigen musikalischen Verhältnisse. Als er dann 1713 Kantor geworden war, wendete er seinen ganzen Fleiß der Kirchenmusik zu: er bildete einen Singchor für die Kirche heran, führte statt der Motetten die Kirchenkantaten ein, und suchte auch mit Hülfe des Diakonus Friedrich Renz an der Barfüßerkirche den Choralgesang der Gemeinde zu verbessern. Für seine Kirchenmusiken verwendete er anfangs hauptsächlich die Kantaten Telemanns, von dem er auch verschiedene Oratorien und Passionsmusiken aufführte; später komponierte er selbst ganze Jahrgänge auf alle Sonn- und Festtage, wozu ihm der Schulkollege Mag. Michael Lebegott Marggraf daselbst die Texte lieferte.[1]) K. starb 1741 zu Augsburg mit dem Ruhme eines auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik äußerst fleißigen Mannes.

Krebs, Johann Tobias, der Stammvater einer Familie ausgezeichneter Orgelkünstler, die ihre Bildung teils unmittelbar, teils mittelbar Seb. Bach verdankten. Johann Tobias, der Vater, war am 7. Juli 1690 zu Heichelheim, einem Dorfe am Ettersberg bei Weimar geboren und besuchte die Schulen in Weimar, um sich für die Universität vorzubereiten. Doch nahm er schon 1710 die Berufung zum Kantor und Organisten in dem Dorfe Buttelstädt an, und erwarb sich von hier aus, als ein schon in Amt und Ehe sich befindender Mann, seine höhere musikalische Ausbildung, indem er bis zum Jahr 1717 regelmäßig nach Weimar wanderte, um zuerst bei Joh. Gottfr. Walther, dann bei Seb. Bach Klavier- und Orgelspiel, sowie Komposition zu studieren.[2]) Zu diesem letzteren Meister gewann der energisch strebende Schüler ein solches Zutrauen, daß er später nicht weniger als drei seiner Söhne zu ihm auf die Thomasschule nach Leipzig sandte. 1721 erhielt er die Organistenstelle zu Buttstädt, wo er 1758 noch lebte; doch klagte er, „daß ihn sein Gesicht zu verlassen anfange," und so wird er bald nach 1760 gestorben sein. Von seinen Kompositionen werden Kirchenstücke, d. h. Kantaten und Motetten, sodann kunstvolle Orgelchoräle genannt, „die den Meister im Kontrapunkt bemerken lassen." Spitta kennt zwei der letzteren: „Christus, der uns selig macht" (Fragment), und „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" — „von kompliziertester

[1]) Diese Texte erschienen gedruckt unter dem Titel: „Epistolisches Seelen-Confect, welches denen Liebhabern Gott-gewidmeter Kirchen-Music . . . aufgesetzet wird. In der ersten, andern und dritten Pyramide, oder Kantaten über die Episteln aller in dem Kirchen-Jahr 1720 vorfallenden Sonntage, wie auch einiger hohen Feste 2c., welche Herrn Ph. David Kräutern, Directori mus. zur Komposition eingehändigt Mich. Lebegott Marggraff. Augspurg, 1720. 3 Tle. 201 S. 12°.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 345. Gerber, Neues Lex. III. S. 109—110.

Künstlichkeit, aber voll echten musikalischen Gefühls."[1]) Dieses talentvollen Vaters genialer Sohn war:

Krebs, Johann Ludwig, „ein Mann, dessen Talentkraft ihm, lebte er heute, einen ersten Platz unter den Künstlern unsrer Zeit anweisen würde," und der trotzdem so vergessen ist, „daß die Mehrzahl der heutigen Musiker kaum ein Stück von ihm kennen dürfte."[2]) Er war am 10. Februar 1713[3]) zu Buttelstädt geboren und kam 1726 als dreizehnjähriger Knabe auf die Thomasschule zu Leipzig, die er bis 1735 besuchte, um dann noch bis 1737 seine Studien an der dortigen Universität fortzusetzen. Während dieses ganzen langen Aufenthalts in Leipzig war er in der Musik Bach's Schüler und trat zu dem Meister in ein besonders vertrautes Verhältnis. Es ist bezeugt, daß Bach „seine musikalischen Leistungen bewunderte und zugleich seine gelehrten Kenntnisse schätzte; scherzend soll er gesagt haben: „das ist der einzige Krebs in meinem Bach."[4]) Er verwendete ihn in seinem Collegio musico als Cembalisten, verschaffte ihm die Stelle eines Kompositionslehrers der berühmten Luise Adelgunde Gottsched, der Frau des Professors Gottsched (von der K. bis zur Schwärmerei entzückt war, so daß er ihr noch 1740 ein Heft Klavierstücke mit einem überschwenglichen Dedikationsgedicht widmete,[5]) und ließ sich sogar herbei, seine Kompositionen zu vertreiben.[6]) Als er 1735 die Thomasschule verließ, konnte Bach ihm bezeugen, daß er „persuadieret sey, aus Ihme ein solches Subjectum gezogen zu haben, so besonders in Musicis sich bey uns distinguiret, indem Er auf dem Klavier, Violine und Laute, wie nicht weniger in der Komposition sich also habilitieret, daß er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf rc."[7]) An Ostern 1737 erhielt K. seine erste Anstellung als Organist zu Zwickau, und schon hier anerkannte ein Zeit- und Kunstgenosse, der Organist Linke in Schneeberg, in ihm „einen sehr starken Klavier- und Orgelspieler", und muß gestehen, „daß es etwas Wichtiges sei, was dieser Mensch als ein Organiste vor andern thut." Auf Ostern

---

[1]) Vgl. Gerber, a. a. O. S. 110. Spitta, Bach I. S. 517 u. 518.

[2]) Vgl. Spitta, Die Wiederherstellung der protest. Kirchenmusik auf geschichtl. Grundlage. Deutsche Rundschau. VIII. 1882. H. 7. S. 117.

[3]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 518. II. S. 721, nicht „10. Oktober", wie bei Gerber, Altes Lex. I. S. 756 steht und wie alle Lexika: Schilling IV. S. 221 (Gaßner 1849. S. 508); Bernsdorff II. S. 655; Fétis V. S. 101; Mendel VI. S. 145 (Hand-Lex. 1882. S. 121); Paul, Hand-Lex. I. S. 535; Riemann, 1884. S. 484, Eitner, Verz. neuer Ausg. 1870. S. 121, und noch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 165 nachgeschrieben haben.

[4]) Dies vielwiederholte Dictum hat zuerst Joh. Fr. Reichardt, Musik. Alm. Berl. 1796. Bogen L 3 gebracht. Vgl. Spitta. a. a. O. S. 721.

[5]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 732.

[6]) Vgl. „Musikalische Anzeigen von 1741" in der Tonhalle, Organ für Musikfreunde. Leipz. 1869. S. 831.

[7]) Vgl. dies Zeugnis Bach's aus den Akten des Ratsarchivs zu Zwickau, bei Spitta, a. a. O. II. S. 722.

1744 sodann kam K. als Organist an die Schloßkirche zu Zeitz, wo der jüngere Christian Friedrich Schemelli neben ihm Kantor war, und am 13. Oktober 1730 endlich übernahm er die Stelle eines Hoforganisten zu Altenburg, in der er bis an seinen in den ersten Monaten des Jahres 1780 erfolgten Tod wirkte. Von Zeitz und Altenburg aus machte er in jüngeren Jahren Konzertreisen: so 1753 nach Dresden, wo er sich am Hofe mit größtem Erfolg als Klavierspieler hören ließ; andernorts zeigte er sich als Orgelvirtuose und dokumentierte sich als einen der größten Orgelmeister, die nach Bach gelebt haben. Gerber stellt zwar Johann Kaspar Vogler (vgl. den Art.) in Weimar noch über ihn, allein Spitta bemerkt dazu: „an Spielfertigkeit mochte ihn Vogler erreichen, als Komponist steht er tief unter ihm," und auch Ritter nennt seine Orgelkompositionen, die erst die Neuzeit nach und nach würdigen lernt, „phantasiereich und harmonisch oft überraschend," macht aber doch zugleich die Einschränkung, daß sie „nicht jederzeit von einer strengen Selbstkritik in Erfindung und Arbeit zeugen."[1] Dessenungeachtet erhebt sich K. in den meisten seiner zahlreichen Werke zu einer Freiheit in der Behandlung der Orgel, wie sie von keinem nach ihm mehr erreicht, von wenigen auch nur angestrebt worden ist. In seinen Motiven zeigt er eine ungemeine Vielseitigkeit, und wenn die Ausführung derselben auch nicht immer geschmackvoll im modernen Sinne genannt werden kann, so erscheint sie doch stets interessant. Weniger lassen sich im allgemeinen seinen Fugenthemen jene Eigenschaften zuschreiben, welche eine breitere, streng entwickelnde Ausführung bedingen und erleichtern: sie sind in sich selbst und als Themen schon zu sehr fertig, melodisch zu sehr geschmückt und ausgearbeitet. Ihre Ausführung in den Fugen erscheint daher vielfach mehr als ein, wenn schon oft geistreiches nebeneinanderstellen des Hauptgedankens mit verschiedenen Nebenfiguren, denn als eine geschlossene Entwicklung des Hauptgedankens von innen heraus. Daher vermögen sie den Hörer weit weniger durch diese künstlerische Eigenschaft, als durch einzelne, allerdings oft sehr glückliche Effekte zu fesseln. — Zu K.s Lebzeiten wurde von seinen Werken nur weniges gedruckt; dagegen sind in der Gegenwart zwei Gesamtausgaben veranstaltet, und außerdem ist manches in Sammlungen und Einzelausgaben veröffentlicht worden. Hier sind zu verzeichnen:

1. Gesamtausgabe der Tonstücke für Orgel von Johann Ludwig Krebs. In 3 Abtl. herausgegeben von C. Geißler (später von A. G. Ritter). Magdeburg, Heinrichshofen. Qu. Folio. Abtl. I. Größere Präludien und Fugen, Phantasien, Toccaten 2c. Heft 1—9. Abtl. II. Trios, Heft 1—5. Abtl. III. Kürzere Choralvorspiele, Übungsstücke, Fughetten, Choräle 2c. Heft 1—5. — 2. Sämtliche Kompositionen für Orgel von Johann Ludwig Krebs, herausgegeben von G. W. Körner. Erfurt, o. J. qu. 4°; davon ist erschienen: H. 1. Präludium in A-dur; Heft 2. Präl. u. Doppelfuge F-moll; H. 3. Präl. u. Fuge C-moll; H. 4. Präl. u. Fuge

[1] Vgl. Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 715; Gerber, a. a. O. I. S. 756; Spitta, a. a. O. II. S. 722, und Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 165.

C-dur; H. 5. Präl. u. Fuge G-dur; H. 6. Präl. u. Fuge Fis-moll; H. 7. Toccata u. Fuge E-dur; H. 8. Präl. u. Fuge B-dur. — 3. 18 Fugen für Orgel, bei Körner, Orgelvirtuos. Erfurt, o. J. Nr. 1. 20. 40. 47. 52. 94. 97a, 106. 114. 132. 148. 174. 175. 176. 179. 186. 252. 263. — 4. Trios für Orgel, bei Körner, Neues Orgeljournal. Bd. I. Nr. 23. 26. — 5. Konzert-Fuge G-dur. Leipz. Siegel. — 6. Große Phantasie und Fuge G-dur. Zum Studium und Konzertvortrag für Orgel herausgeg. von A. W. Gottschalg. Leipz., Rieter-Biedermann.

Von weiteren Gliedern der Familie Krebs sind nun noch zu nennen: die beiden jüngeren Brüder Johann Ludwigs: Johann Tobias, geboren 1716; er bezog 1729 die Thomasschule zu Leipzig und hatte nach Seb. Bach's Urteil „eine gute starcke Stimme und feine profectus", absolvierte 1740 die Schule mit Auszeichnung, wurde 1743 an der Universität Leipzig Magister philosophiae und wirkte später als Rektor der Landesschule zu Grimma. — Der jüngste der Brüder: Johann Karl, verließ 1747 die Thomasschule mit Ehren und wirkte später ebenfalls als Philologe. — Die beiden Söhne Johann Ludwig's dagegen waren vom Vater zu tüchtigen Kirchenmusikern gebildet worden; der ältere:

Krebs, Ehrenfried Christian Traugott, wurde 1780 der Nachfolger des Vaters als Hoforganist zu Altenburg; er gab heraus: Sammlung einiger der vorzüglichsten Kirchengesänge (6 Choräle) mit Veränderungen. Leipz. 1787. Qu. Fol., und zeigte sich in diesem Werk „als ein würdiger Sohn seines würdigen Vaters, durch seine Einsichten und Kenntnisse in die Harmonie, und durch seine wahre, der Orgel angemessene Behandlung".[1]) Sein jüngerer Bruder:

Krebs, Johann Gottfried, war anfänglich neben dem Vater und Bruder Hofkantor zu Altenburg und folgte dann beiden als Hoforganist, als welcher er 1803 starb. Er veröffentlichte Lieder und Klavierstücke und schrieb auch Kirchenwerke, die aber Manuskript geblieben sind.

Kretschmar, Johann Andreas,[2]) war um die Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts als Nachfolger Joh. Bernhard Bach's Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt, ein Schüler Pachelbels und selbst wieder Lehrer Joh. Gottfried Walthers im Klavier- und Orgelspiel und in der Komposition. Eine von ihm verfaßte „Melopoeia, oder Komponir-Kunst, darin er zeiget, wie man Gesänge mit viel Stimmen machen kann, und die Regeln mit Exempeln guter Auctorum erläutert," wurde, da sie nur im Manuskript vorhanden war, damals häufig abgeschrieben.[3])

Kretzschmar, Dr. phil. Hermann, Universitäts-Musikdirektor zu Leipzig, ist am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge geboren. Sein

[1]) Vgl. Gerber, a. a. O.; auch Ritter, a. a. O. fällt ein ebenso günstiges Urteil über dies Werk.

[2]) Bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 291—292 „Johann Gretschmar" genannt.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. 1790. I. S. 758.

Vater, der Lehrer und Organist daselbst war, gab ihm den ersten Musikunterricht; später wurde er Alumnus der Kreuzschule zu Dresden, Präfekt des Schülerchores und Schüler Julius Otto's in der Komposition. Seine Universitätsstudien machte er zu Leipzig und besuchte zugleich das dortige Konservatorium, an dem er dann Ostern 1871 Lehrer für Orgelspiel und Harmonielehre wurde. Daneben bethätigte er sich in Leipzig in mannigfacher Weise als Dirigent (der Euterpekonzerte, des Bachvereins, der Singakademie), Orgelspieler, Komponist und Musikschriftsteller (Abhandlungen und Kritiken im „Musik. Wochenblatt"). Nachdem er 1876 kurze Zeit als Kapellmeister an der Oper in Metz gewesen war, folgte er 1877 dem Rufe als Universitätsmusikdirektor nach Rostock, wo er des trefflichen Ferd. v. Rhoda Nachfolger wurde und 1880 auch noch die Stelle des städtischen Musikdirektors erhielt. In diesen beiden Ämtern wirkte K. in anerkannt tüchtiger Weise bis er 1887 als akademischer Musikdirektor (an Dr. Herm. Langers Stelle) nach Leipzig zurückberufen wurde. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

Op. 4. 3 Postludien für Orgel zum Gebrauch bei Trauungen und Konzerten. Leipz. Forberg. — Op. 6. 6 Grabgesänge für gem. Chor. Das. — Op. 7. 3 Motetten nach Psalmen für gem. Chor. Leipzig, Eilenburg. — Op. 8. Technische Studien für Orgelspieler. Leipzig, Forberg. 2 Hefte. — Op. 10. Zum Ausgang! Leicht ausführbare Nachspiele für Orgel. Das. — Op. 11. 3 Hymnen für gem. Chor. Das. — Trauungsgesang für gem. Chor. Das. — Ein Orgelstück „Nach der Predigt" bei Palme, Der angehende Organist. Nr. 12.

Kreutzbach Söhne, U., Firma eines tüchtig arbeitenden Orgelbaugeschäftes zu Borna (bei Leipzig) in Sachsen. Gegründet auf einen Versuch vom Jahr 1858 wird in demselben unter dem Namen Spielschleiflade ein durch Modifikationen aus der gewöhnlichen Schleiflade herausgebildetes Windladensystem zur Anwendung gebracht, das „bei großer Einfachheit den sichersten Zufluß des Windes zu den Pfeifen vermittelt und außerdem die beliebige Anbringung von Kombinationszügen gestattet."[1]) — Von größeren Orgelwerken dieser Firma nennen wir:

1. Die Orgel zu Eibenstock (Sachsen). 1868. 36 kl. Stn. — 2. Die Orgel zu Borna. 1868. 49 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 3. Die Orgel zu Falkenstein. 1869. 38 kl. Stn. — 4. Die Orgel im Dom zu Meißen. 1870. 44 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 5. Die Orgel zu Frankenberg. 1875. 46 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 6. Die Orgel zu Roßwein. 1876. 42 kl. Stn. 3 Man., Ped. —

Krieger, Adam,[2]) der Komponist der Choralmelodie „Nun sich der Tag geendet hat" (vgl. den Art.), war am 7. Januar 1634[3]) in der Festung Triesen

[1]) Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 512. Anm. 18.

[2]) Nicht „Adam Philipp", wie Koch, Gesch. des Kl. V. S. 575 meint, der ihn mit dem Weißenfelsischen Kapellmeister und Opernkomponisten Johann Philipp Krieger (vgl. den Art.) verwechselt.

[3]) Gerber, A. Lex. I. S. 759 giebt „1628" als sein Geburtsjahr, verbessert dies aber

in der Neumark, wo sein Vater als Hauptmann stand, geboren und erhielt seine Ausbildung im Orgelspiel und der Komposition bei dem berühmten Samuel Scheidt in Halle. Als dieser 1654 starb, wandte er sich nach Dresden, um unter Heinrich Schütz' Leitung seine Studien fortzusetzen und noch 1656 nennt er sich „einen der freien Künste Beflissenen.[1]) 1657 oder 1658 aber wurde er als Nachfolger des Hoforganisten Klemm kurfürstlicher Hoforganist und Mitglied der Dresdner Hofkapelle und erwarb sich in dieser Stellung nicht nur den Namen eines „weitberuffenen Musicus",[2]) sondern bethätigte sich auch als Dichter, der seine Gedichte nach der Weise seiner Zeit auf „Ansuchen großer und vornehmer Leute" schrieb.[3]) Doch war ihm nur kurze Zeit zu wirken vergönnt, denn er starb schon am 30. Juni 1666, erst 32 Jahre alt. Mit seinen „Neuen Arien" stellt sich K. in die Reihe derjenigen Männer des 17. Jahrhunderts (Heinr. Albert, Schop, Pape, Jacobi u. a.), die zuerst das weltliche Lied für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung behandelt und in seinen Grundzügen festgestellt haben. Sein Arienwerk erschien unter dem Titel:

„Herrn Adam Kriegers, Churf. Durchl. zu Sachsen ꝛc. wohlbestaltgewesenen Cammer- und Hoff-Musici, Neue Arien, In 5 Zehen eingetheilet, von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, benebenst ihren Ritornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Violen, und einem Violon, sammt dem Basso Continuo, Zu singen und zu spielen. So nach seinem Seel. Tode erst zusammenbracht, und zum Druck befördert worden. Dreßden 1667. Fol. mit dem Portrait Kriegers. Eine zweite, mit einem 6. Zehen von Arien vermehrte Ausgabe, gleicher äußerer Einrichtung und mit dem gleichen Portrait, erschien 1676 zu Dresden. Über die Arie „Nun sich der Tag geendet hat" (Ausg. von 1667. 1. Zehn Nr. 8. Ausg. von 1676. 1. Zehn Nr. 9) vgl. den Art.[4])

Krieger, Johann Philipp, der „talentvolle, kunst- und welterfahrene Kapellmeister" zu Weißenfels, war am 26. Februar 1649 zu Nürnberg geboren und

N. Lex. III. S. 121 nach Walther in „1634"; Ritter, Gesch. des Orgelsp. 1884. I. S. 184 hat „1637" und gründet darauf Zweifel, ob K. überhaupt ein Schüler Samuel Scheidt's, der 1654 starb, gewesen sein könne; er ist jedoch im Irrtum und 1634 das richtige Datum. Vgl. Erk, Ch.-B. S. 257.

[1]) Auf dem Titel eines Werkchens, das er „auf Joh. Gottfr. Olearii (des Hymnologen und geistlichen Dichters) Magisterium" herausgab. Vgl. Gerber, N. Lex. III. S. 121.

[2]) Printz, Histor. Beschr. der edl. Sing- und Klingkunst. Dresden, 1690. S. 146 sagt: „Um das Jahr 1662 und kurz hernach seind in der Churfürstlichen Sächsischen Kapelle unterschiedliche hochgeschätzte Musici gewesen, unter denen Adam Krieger in dem Stylo Melismatico fürtrefflich war." Vgl. auch C. F. Becker in der Neuen Zeitschrift für Musik. 1849. Bd. 31. Nr. 39. 40. S. 205 ff.

[3]) Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters zu Dresden. I. S. 153—157.

[4]) C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. 2. Aufl. 1853, hat diese und drei andere Arien Kriegers im Original abdrucken lassen. Weitere findet man z. B. bei Schneider, Das musik. Lied in seiner gesch. Entw. III. S. 152 und bei Reißmann, Gesch. der Musik. II. S. 45.

erhielt daselbst auch seine erste musikalische Bildung unter der Leitung Johann Drechsel's und Gabriel Schütz'. Auf eine unbekannte Veranlassung hin kam er 1665 nach Kopenhagen, wo er während fünf Jahren bei dem berühmten Kammerorganisten Schröder Klavier- und Orgelspiel und bei dem Kapellmeister Förster Komposition studierte. Nachdem er 1670 auf Wunsch seiner Eltern nach Nürnberg zurückgekehrt war, berief ihn 1672 der Markgraf von Baireuth als Kammerorganisten und Kapellmeister an seinen Hof; hier erhielt er jedoch bald Urlaub und benutzte denselben zu einer Reise nach Italien, wo er mit den bedeutendsten Musikern dieses Landes in Beziehungen trat, die seine Kunstbildung wesentlich förderten, und in Venedig auch noch Unterricht in der Komposition bei Joh. Rosenmüller (vgl den Art.) und im Klavier- und Orgelspiel bei dem Organisten an San-Marco, Giov. Rovetta, nahm. Die Heimreise machte er über Wien, wo er vor dem Kaiser Leopold spielte, der ihn nicht nur reichlich belohnte, sondern auch in den Reichsadelstand erhob. Nachdem K. hierauf kürzere Zeit zu Kassel und Halle als Kapellmeister und Organist thätig gewesen war, berief ihn 1685 der Herzog Johann Adolf I. von Sachsen-Weißenfels als Kapellmeister in seine Dienste, und in dieser Stellung, an der Spitze einer nicht unberühmten Kapelle, zu der auch Seb. Bach als „Kapellmeister von Haus aus" in naher Beziehung stand,[1]) wirkte er von da an gegen vierzig Jahre lang, bis er am 6. Februar 1725 nahezu 76 Jahre alt starb. K.s Ruf als Musiker gründete sich hauptsächlich auf seine Opern, die er für Weißenfels, Hamburg und Braunschweig schrieb; dagegen ist von seinen zahlreichen Kirchenmusikwerken nichts erhalten geblieben. Gleichwohl hat er auf die Entwicklung der evangelischen Kirchenkantate einen nicht zu unterschätzenden Einfluß geübt. Spitta (Bach I. S. 467) schreibt hierüber: „Neumeisters erstes Auftreten als Dichter von Kantaten-Texten fällt genau auf das Jahr 1700. Da er selber jeder näheren Kenntnis der Musik entbehrte, so wird die Anregung dazu von außen gekommen sein, und da es die Weißenfelser Hofkapelle war, für welche er die ersten verfaßte, so sieht man auch, was die Anregung gab. Am dortigen Hofe blühte damals unter K.s Leitung die Oper; der unmittelbarste Einfluß derselben auf die Gestalt der Texte ist also dargethan, auch sind dieselben nach Neumeisters eigener Aussage von K. mit besonderer Vorliebe komponiert worden, und dieser gilt dem Dichter als der weißenfelsische Chenania (1 Chron. 16, 22), welcher unter den Virtuosen in Kirchenstücken wohl den Preis davon trüge." — Der Sohn Johann Philipp Krieger's, Johann Gotthilf Krieger, war am 13. September 1687 zu Weißenfels geboren und erhielt, obwohl er zum Juristen bestimmt war, doch auch von Jugend an schon musikalischen Unterricht, zunächst von seinem Vater und dem Kantor Joh. Sam. Bayer zu Weißenfels, und darauf als Stud. juris zu Halle (1704—1706) von Friedrich Wilhelm Zachau. Nach Absolvierung seiner Universitätsstudien begleitete er zu Weißenfels

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 64. Spitta, Bach I. S. 558—559. II. S. 36 und 702—703.

das Amt eines Regierungs- und Konsistorial-Advokaten, 1712 aber wurde er Hoforganist und 1725 als Nachfolger seines Vaters Hofkapellmeister. Von seinen Kirchenkompositionen ist nur noch eine Motette bekannt, welche die königl. Bibl. zu Berlin im Mskr. bewahrt (vgl. Mendel, Musik. Konvers.-Lex. VI. S. 163).

Krieger, Johann, der jüngere Bruder des vorigen, war am 1. Januar 1652 zu Nürnberg geboren und erhielt als Schüler der Sebaldusschule und als Diskantist des Kirchenchores zu St. Sebald frühe schon Gesangunterricht von dem trefflichen Heinr. Schwemmer; daneben genoß er von 1661—1668 den Klavierunterricht des Organisten Georg Kaspar Wecker und von 1671 an machte er seine Studien in der Komposition unter der Leitung seines älteren Bruders, Johann Philipp, dem er zu diesem Zweck nach Baireuth gefolgt war. Hier erhielt er 1672 die Stelle eines Hoforganisten, die er jedoch infolge eines Streites mit den italienischen Mitgliedern der Hofkapelle bald wieder aufgeben mußte. Nachdem er dann noch kürzere Zeit die Hofkapellmeisterstellen zu Greiz und Eisenberg begleitet hatte, berief ihn 1681 der Rat der Stadt Zittau als Musikdirektor und Organisten der Johanniskirche daselbst, und in dieser Stadt wirkte er nun 54 Jahre lang mit ausgezeichnetem Erfolg, bis er am 18. Juli 1735 in einem Alter von 84 Jahren starb.[1]) Johann Krieger galt seinen Zeitgenossen als einer der ausgezeichnetsten Kontrapunktisten,[2]) auch nahm er regen Anteil an Vorgängen im musikalischen Leben seiner Zeit.[3]) Während seiner langen Amtsführung zu Zittau schrieb er „eine Menge Kirchenstücke", von denen jedoch nichts auf unsre Zeit gekommen ist; es scheint auch der Schwerpunkt seiner musikalischen Thätigkeit auf dem instrumentalen Gebiete zu liegen, wenngleich von seinen Klavier- und Orgelstücken auch nur einige Hefte (6 musikalische Partien. Nürnb. 1697. Anmutige Klavier-Übungen in Ricercaren, Präludien, Fugen 2c. Nürnb. 1699) gedruckt worden sind. A. G. Ritter kennt von ihm: 30 kurze Choralfugen, „die seine Kunst von einer sehr einfachen, aber sehr ehrenwerten Weise zeigen;"[4]) ferner: 15 größere Fugen, „die alle möglichen Kunstmittel verwerten, aber wenig Musik enthalten;" endlich eine Suite in 3 Sätzen: „Durezza, Präludium und Thema (Fuge)", die ihm „interessanter" als die übrigen

[1]) Über die rührenden Umstände bei seinem Tode vgl. die Erzählung Gerbers, Neues Lex. III. S. 122. 123.

[2]) Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellmeister, 1739. S. 442; noch bei Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste. IV. S. 637 werden seine Ricercaren, Präludien und Fugen neben andern als Muster kontrapunktischen Satzes aufgeführt.

[3]) So gab er z. B. in dem berühmten Streit zwischen Buttstedt und Mattheson wegen der Solmisation ein ausführliches Votum ab, das bei Mattheson Critica musica. 1722. II. S. 215—229 abgedruckt ist.

[4]) Er vergleicht diese Choralbearbeitungen mit denen von Joh. Christoph Bach, die Spitta, Bach I. S. 99—105 beschrieben hat.

Werke erscheint.[1]) Es zeigen diese Werke K.s, wie die aller Orgelkomponisten zwischen 1650 und 1700, deutlich die Spuren einer Zeit, da der wahre und wirkliche Orgelstil noch nicht vollständig und endgültig herausgebildet war.

Kropf, Knie, Hals, Kropfkanal, Büchsenkanal, Windbüchse, Balgschnauze, heißt ein Windkanal im Gebläse der Orgel, der von der Unterplatte jedes Spanbalges, oder von einer Seitenwand jedes Kastenbalgs nach dem Hauptwindkanal geht und so den Verbindungsweg des Orgelwindes zwischen Balg und Hauptkanal darstellt. An seinem Ende befindet sich das

Kropfventil, auch Kanal-, Kontra-, Schluß-, Büchsen- oder Schnauzenventil genannt, das sich mit zwei Flügeln nach dem Hauptkanal öffnet und dadurch einerseits das Ausströmen des Windes aus dem Balg in den Hauptkanal vermittelt, andrerseits aber das Rückströmen aus dem Hauptkanal in den beim Aufziehen leeren Raum bietenden Balg verhindert. Näheres über Einrichtung, Größenverhältnisse u. s. w. dieser Teile der Windführung der Orgel vgl. man im Zusammenhang in den Art. „Windkanäle" und „Ventile".

Kröpfen, Kröpfungen der Orgelpfeifen. Wenn auf einem Orgelchor die nötige Höhe für die Aufstellung der längsten Pfeifen gewisser Stimmen fehlt, so werden solche Pfeifen „gekröpft", d. h. es wird ein Stück vom obern Teile des Pfeifenkörpers abgeschnitten und in horizontaler Richtung unter einem rechten oder stumpfen Winkel, oder in Bogenform wieder angesetzt. Hie und da kann es sogar notwendig werden, eine Pfeife mehrmals zu kröpfen, wie dies bei den großen Pfeifen der Rückpositive öfters vorkam, und bei den Pfeifen der Drehorgeln immer der Fall ist. Da jedoch erfahrungsgemäß alle Kröpfungen den Ton der Pfeifen matter und dumpfer machen, auch die vollkommen reine Stimmung derselben erschweren,[2]) so sollte dieses Auskunftsmittel nur im äußersten Notfall angewandt und auch dann nie unter rechtem, sondern nur unter stumpfem Winkel, oder am besten in Bogenform gekröpft werden.[3]) Überhaupt können ohne wesentliche Beeinträchtigung des Toncharakters nur die Körper weitmensurierter Pfeifen, nie aber die der Gamben und gambenartigen (schwer ansprechenden) Stimmen gekröpft werden; Rohrwerke dagegen erleiden kaum eine Veränderung des Tones, und es kann bei ihnen die Kröpfung nicht nur oben, sondern auch unten an den Schallbechern gemacht werden.[4]) —

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 149. 150. Eines der Choralvorspiele und die Suite sind dort, Bd. II. Nr. 80 u. 81 neu gedruckt.

[2]) Vgl. Müller, Die Orgel. Meißen, 1830. S. 22. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 53. Anm.

[3]) Vgl. Anding, a. a. O. u. Abbildgn. Taf. II. Fig. 37. 38. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 150. Anm. 2.

[4]) Schon Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 371. Anm. u. bemerkt: „Stimmen von schwerer Intonation leiden keine Kröpfe. Sonreck hat am Fagott 16' der Orgel zu Kempen (1875), der bis zum tiefen C durchgeführt ist, „die Schallkörper der untern Oktave an

Über das Kröpfen der Kanäle, wie solches durch lokale Verhältnisse hie und da geboten ist, vgl. den Art. „Windkanäle“.

Krücke, Stimmkrücke an den Zungenstimmen der Orgel, vgl. den Art. „Zunge, Zungenstimmen“.

Krüger, Dr. Eduard, einer der gelehrtesten und tiefstdenkenden Musiktheoretiker der Gegenwart, der auch auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik in bedeutender Weise thätig war. Am 9. Dezember 1807 zu Lüneburg geboren, erlangte er die wissenschaftliche und musikalische Vorbildung auf den Gymnasien zu Lüneburg, Hamburg und Gotha, studierte darauf Philologie zu Berlin und Göttingen und setzte daneben auch seine Musikstudien in gründlichster Weise fort. 1830 promovierte er mit der Dissertation „De musicis Graecorum organis circa Pindari tempora“ und kam dann 1832 als Gymnasiallehrer nach Emden. Von da wurde er 1852 als Oberschulinspektor und Leiter des Lehrerseminars nach Aurich berufen, wo er nun seine beiden Choralbücher für das Ostfriesische G.-B. von 1821 herausgab. Er hatte sich vor- und nachher vielfach und in eingehender Weise auch mit evangelischer Kirchenmusik beschäftigt,[1]) und war zu der Überzeugung gelangt, daß „die Melodien unsrer evangelischen Kirche bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts rhythmisch gesungen wurden, d. h. daß sie eine feste, melodisch-schöne Gestalt, faßliche Gliederung, volkstümlichen Wohlklang und nicht die psalmodierende, gleichgültig recitierende Art hatten, wie sie in der Zeit der Verstandesthätigkeit aufkam;“ daß also, wenn „die evangelische Art des Gesanges und damit der lebensvolle Kultus unsrer Kirche wieder gewonnen werden soll, es nötig sei, zum Ursprung wiederzukehren, damit die heilige Schönheit des Tons allen kund und gültig werde und die Willkür leidenschaftlicher Entstellungen schwinde.“ In diesem Sinne, den er in der Vorrede ausspricht, bearbeitete er seine Choralbücher, die wie es scheint auch Anklang fanden.[2]) 1859 kam K. als Bibliothekar an die Universität Göttingen, an der

---

ihrem untern spitzen Ende mit Bogenverkröpfungen, ähnlich den gebogenen Blasinstrumenten des Orchesters versehen, weil es nur auf diese Weise möglich wurde, den Baß in der Höhe von sieben Fuß aufzustellen.“ Vgl. Jepkens, Die neue Orgel der Pfarrkirche zu Kempen. 1876. S. 24.

[1]) Vgl. die Abhandlungen: Die Wiederbelebung des evang. Kirchengesangs. Allg. mus. Ztg. 1846. S. 569. 585. „Von geistlicher Musik“ und „Kirchengesang“ in seinen Beitr. für Leben u. Wissensch. der Tonkunst. 1847. S. 185—214 und 276—296; „Vom evang. Kirchengesang“ in der Theol. Ztschr. von Dieckhoff u. Kliefoth. 1861. S. 471—535; „Über den rhythmischen Choral“ in den Göttinger gel. Anzeigen. 1867. IV. S. 137 ff; ferner die von ihm verfaßten kirchenmusikalischen Artikel in Herzogs Real-Encyklopädie für prot. Theol. u. Kirche, endlich viele Recensionen von Choralbüchern, Orgelsachen, geistl. Chorwerken u. s. w. in der Allg. mus. Ztg., der Deutschen Musikztg., der Neuen Berl. Musikztg. u. s. w.

[2]) Nach Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 436 hatten bereits 1857 nicht weniger als 16 ländliche Gemeinden in Ostfriesland, ihre frühere Gesangsweise aufgegeben, und stimmten danach ihre Kirchenlieder an.

er 1862 daneben noch eine Professur erhielt, die er bis zu seinem am 9. Nov. 1885 erfolgten Tode inne hatte. Von seinen Werken sind anzuführen:

> Melodienbuch zum lutherischen G.-B. in Ostfriesland. Aurich, 1853. Prätorius & Leyde. 8°. — Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Aurich, 1855. Dänius. qu. 4°. 173 Choräle. — Präludium in F-dur für Orgel. Erfurt, Körner. — Präludium in G-moll für Orgel. Das. — Präludium und Fuge in E-dur für Orgel. Das. — In seinem Ch.-B. veröffentlichte er auch einen von ihm komp. Choral: Unter Lilien jener Freuden. g h d̲ h⌒c̲ d̲ e̲ d̲ a. — Seit 1875 gab er heraus: Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens. Güterslоh, C. Bertelsmann — anfangs in Verbindung mit Dr. Ludwig Schoeberlein und M. Herold, zweitem Pfarrer zu Schwabach; von August 1881 ab mit letzterem allein.

Krummhorn, eine ältere Zungenstimme der Orgel, aus der die neuere Orgelbaukunst das Fagott, die Oboe und Klarinette heraus gebildet hat. — Aus dem uralten Zinken, einem schon bei den Juden und Griechen gebräuchlichen Blasinstrument hatte man durch halbkreisförmiges Aufwärtsbiegen des einfachen hölzernen Korpus den krummen Zinken (Cornamuto torto, Storto, Lituus) erhalten, und nannte ihn, seiner Form entsprechend, Krummhorn (Krumbhorn, Krombhorn).[1] In welchem Verhältnis die gleichnamige Orgelstimme zu diesem Instrumente stand, ist zweifelhaft: während einige Orgelschriftsteller wollen, jene habe von diesem nur den Namen und zwar durch ein Mißverständnis des französischen Wortes Cormorne (vgl. den Art.) bekommen, meinen andere, es sei so genannt worden, weil es auch den Ton desselben habe nachahmen sollen.[2] Wie dem nun sein mag, soviel ist sicher, daß „dieses an sich sehr undankbare, weil schwierig zu intonierende Register in fast allen Orgelwerken des 17. und 18. Jahrhunderts, welche eine zweite Klaviatur haben, vorkommt. Jeder Orgelbauer wollte es machen können, und wahrscheinlich mußte er es machen, wohl oder übel, weil es verlangt wurde. Und so finden wir denn dieses Krummhorn nur zu häufig in einer höchst unvollkommenen Weise intoniert, namentlich in den beiden unteren Oktaven, bis es schließlich

---

[1]) Näheres über dies Blasinstrument vgl. bei Prätorius, Synt. mus. II. S. 40. 41; Abbildgn. von fünf Krummhörnern verschiedenen Umfangs und verschiedener Größe das. Theatr. instrum. Tab. XIII. Nr. 2. Des Prätorius Beschreibung wiederholt v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 501.

[2]) So sagt Antony, Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel 1832 vom Krummhorn der Orgel: „Es ist ein Horn" — vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 109 — „Cormorne, welches einen sehr dunkeln Ton hat. Die deutschen Orgelbauer, die dieses französische Wort nicht verstanden, haben Krummhorn daraus gemacht und nennen es noch so." Auch v. Dommer, a. a. O. meint, daß der Name eher von „Cor morne" (stilles Horn), als von dem des Blasinstruments herzuleiten sein werde. Seidel: Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 76 hat dieselbe Ableitung des Namens und bemerkt trotzdem noch: „diese Stimme soll den Ton eines veralteten Blase-Instruments nachahmen."

gar nicht mehr verlangt wurde."[1]) Seine normale Tongröße ist 8'; doch wurde es auch zu 16 Fußton gebaut und als Krummhornbaß ins Pedal gesetzt, obwohl Prätorius meint, daß es in dieser Größe „etwas stark laute" und „nicht fast lieblich" sei. Die Bauart war verschieden; gedeckte Regalkörper mit Tonlöchern, oder Körper aus zwei mit den weiten Enden aufeinandergelöteten Trichtern; doch war nach des Prätorius Ansicht „die Invention, daß die Corpora gleichaus weit oben offen und an der Länge 4 Fuß haben, die beste und gleicheste Art der Krumbhörner."[2]) Der Orgelbauer Sonreck in Köln will (nach Jepkens a. a. O. S. 26) aus dem alten Krummhorn den Klarinetton „aus der Mensur des Registers erzielt haben, und zwar im Baß in ähnlicher Weise, wie die Meister des 17. Jahrhunderts mit dem Rankett verfuhren."

Kugelmann, Hans, ein Kontrapunktist der Reformationszeit, dessen unten verzeichnetes Musikwerk als älteste Quelle der Choralmelodie „Nun lob mein Seel den Herren" von Wichtigkeit ist, und der zwar nicht als Erfinder dieser Melodie, doch vielleicht als derjenige gelten kann, der dieselbe aus einer wahrscheinlich weltlichen Grundlage herausgebildet und zu einer der schönsten Kirchenmelodien ausgestaltet hat.[3]) Über seine Lebensumstände ist bis jetzt nur wenig Sicheres bekannt. Daß er aus Augsburg gebürtig gewesen sei, wird allgemein angenommen, doch ist noch kein verbürgtes Zeugnis für die Richtigkeit dieser Annahme aufgefunden worden.[4]) Im Jahr 1539 soll er vom Rate der Stadt Augsburg „botschaftsweise" nach Königsberg zum Herzog Albrecht von Preußen gesandt worden sein, der ihn bei sich behielt und später förmlich als seinen Kapellmeister vom Rate zu Augsburg erbat, damit er „ihm helfe einen schönen evangelischen Gottesdienst anrichten durch die edle Musica."[5]) Neueren Forschungen zufolge stellt sich jedoch die Sache etwas anders. Der 1511 zum Großmeister des Deutschordens in Preußen gewählte, 1526 zur Reformation übergetretene, kunst- und besonders musikliebende Markgraf Albrecht von Brandenburg, der in Königsberg Hof hielt, hatte in süddeutschen Städten, wie in Augsburg, München und Nürnberg, Agenten, die ihm von dortigen Vorgängen auf musikalischem Gebiet Nachricht zu geben, neue Musikalien und Instrumente zu besorgen, und Musiker für seine Kapelle zu bestellen hatten.[6]) Von dorther hatte er

---

[1]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel in der Kirche zu Kempen. Köln, 1876. S. 25.

[2]) Vgl. Prätorius, a. a. O. S. 145. Die drei Arten hat er im Theatr. instrum. Tab. XXXVIII. Nr. 16. 17. 18 abgebildet.

[3]) Vgl. den Art. „Nun lob mein Seel den Herren", ferner den Art. „Graumann" und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 u. 217. Irrtümlich schreibt ihm v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. S. 207 auch Anteil an der Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (vgl. den Art.) zu.

[4]) Vgl. Joh. Voigt, in der Ztschr. Germania. II. 1852. S. 207. Monatsh. für Musikgeschichte. 1876. S. 65. Anm.

[5]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. und nach ihm Koch, Gesch. des K.-L. I. 1866. S. 462.

[6]) Vgl. die in den Monatsheften für Musikgesch. 1876. S. 25—29 veröffentlichten fünf

um 1530 einen Adrian Rauch, genannt Stöderle, als Kapellmeister erhalten, und ebenso den Hans Kugelmann, der anfänglich als „Tubicinae Symphoniarus", als Trompeter, in seiner Kapelle bedienstet wurde. Allein ihm genügte diese untergeordnete Stellung auf die Dauer nicht: durch Verleumdungen wußte er 1536 Adrian Rauch aus der Kapellmeisterstelle zu verdrängen, um selbst in dieselbe vorzurücken.[1]) Doch sollte er das auf so krummen Wegen erlangte Amt, das er als echter Streber auch dazu benutzt hat, zweien seiner Brüder Anstellung in der Kapelle zu verschaffen, nicht lange inne haben, denn „nach dem Ratsbuche" (nach welchem?) starb er schon 1542.[2]) Sein Werk hat in der Tenorstimme den folgenden Titel:

Concentus novi trium vocum Ecclesiarum usui in Prussia precipue accommodati. Joanne Kugelmanno, Tubicinae Symphoniarum authore. News Gesang, mit dreyen stimmen, den Kirchen und Schulen zu nutz, newlich in Preüssen durch Joannem Kugelman Gesetzt. Item Etliche Stuck, mit Acht, Sechs, Fünf und Vier Stimmen hinzu gethan. Getruckt zu Augspurg, durch Melcher Krießstein (1540). 4 Stimmbde. in kl. qu. 4°.[3]) Es enthält 39 Tonsätze: 2 von Hanns Heugel, 30 von Hans Kugelmann, von Georgius Planckenmüller, Valentin Schnellinger, Thomas Stoltzer und einem Ungenannten. Unter diesen Tonsätzen sind die Nrn. 17. 28. 31 und 39 über „Nun lob mein Seel den Herren."[4])

Kugelmann, Paul, der jüngere Bruder des vorigen, dem er schon in ziemlich jugendlichem Alter als „seiner fürstlichen Durchlaucht zu Preußen Trommeter", wie er sich selbst nennt, nach Königsberg gefolgt zu sein scheint. Er gab mit einer vom 4. Juni 1558 datierten Widmung an seinen Dienstherrn, den Markgrafen Albrecht von Brandenburg und Herzog in Preußen, heraus:

Etliche deutsche Liedlein geistlich und weltlich, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen. Augsburg, 1560. Unter 191 Nummern, die er mitteilt, finden sich 24 vorher nicht bekannte; 16 Tonsätze sind von ihm, je einer vom älteren Bruder Hans und von einem weiteren Bruder, Melch. Kugelmann.

Kühmstedt, Friedrich, ein fleißiger und talentvoller Orgelkomponist, war am 20. Dezember 1809 zu Oldisleben im Weimarischen geboren, und erhielt den ersten

---

Briefe des Altisten der bayrischen Kapelle zu München, Lukas Wagenrieder, von 1536—1538. Allg. musik. Ztg. 1863. S. 564—569.

[1]) Dies ergiebt sich aus einem Briefe Adrian Rauchs, der nach dem Verlust seiner Stelle nach München „in das ellendt gezogen" war, wo seine Mutter und ein Vetter lebte; der Brief, datiert „München den 23. Juli 1536", ist abgedruckt in den Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. S. 68.

[2]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. S. 65. Anm.

[3]) Eine genaue Beschreibung vgl. bei Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 61—62. A. Schmid, Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone. 1845. S. 165.

[4]) Einige dieser Tonsätze sind mitgeteilt bei v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. Notenbeisp. Nr. 22. 23. 24. S. 38. 39, u. bei Reißmann, Gesch. der Mus. II. S. 14.

Musikunterricht vom Kantor Zöllner daselbst. Schon als zehnjähriger Knabe hatte er den Entschluß gefaßt, sich der Musik zu widmen, aber seine Eltern hatten ihn zum Studium der Theologie bestimmt. So kam er 1822 auf das Gymnasium zu Frankenhausen, wo er von dem trefflichen Kantor Beutler weiteren Musikunterricht erhielt; und als er 1826 auf das Gymnasium zu Weimar überging, wurde seine Neigung zur Musik immer größer. Da jedoch seine Eltern unbeugsam blieben, verließ er 1829 Weimar ohne deren Einwilligung und ging zu Chr. Heinr. Rinck nach Darmstadt, dessen Unterricht er dann während drei Jahren unausgesetzt genoß. Nach vollendeten Studien beschäftigte er sich mit Komposition und wollte als Virtuose reisen; allein eine Lähmung an der Hand hinderte ihn daran, und dies Unglück, sowie der unerwartet eingetretene Tod seiner Braut drückten ihn nieder. Geistig gebrochen lebte er einige Zeit als Musiklehrer zu Weimar, bis er, mit dem Titel eines Professors geehrt, als Musikdirektor an das Lehrerseminar zu Eisenach berufen wurde, an dem er mit anerkannter Tüchtigkeit bis an seinen schon am 10. Januar 1858 erfolgten Tod wirkte. — K. war ein vorzüglicher Lehrer seiner Kunst, ein trefflicher Kontrapunktist und ein fruchtbarer, aller Achtung werter Komponist, der zwar in seinen kleineren Orgelwerken die stilwidrige Sentimentalität der Rinckschen Schule nicht immer zu überwinden vermochte, der aber in seinen größeren doch auch wieder tiefere Saiten anzuschlagen wußte, und in seinem Gradus ad Parnassum jedenfalls ein Schulwerk von bleibendem Werte hinterlassen hat. Von seinen gedruckten Werken sind hier zu nennen:

1. Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten, für Orgel und Pf. Op. 4. 8 Hfte. 4°. Mainz, Schott. — 2. 25 leichte und melodiöse Vorspiele zum Gebrauch beim Gottesd. Op. 5. 2 Hfte. Erfurt, Körner. — 3. Die Kunst des Vorspiels, oder die Kunst der Entwicklung eines musikalischen Motivs zu einem musikalischen Satzganzen, für Orgel u. Pf. Op. 6. I. Tl. Das. — 4. Konzertstück über den Priestermarsch aus der Zauberflöte. Op. 8. Mainz, Schott. — 5. Leichte und melodiöse Präludien. Op. 12. Das. — 6. Acht Orgelstücke versch. Art. Op. 17. Erfurt, Körner. — 7. 4 Fugen als Nachspiele. Op. 18. Das. — 8. Fugen und Vorspiele für die Orgel. Op. 19. 2 Hfte. Mainz, Schott. — 9. Große Doppel-Fuge als Konzertstück. Op. 28. Erfurt, Körner. — 10. Phantasia eroica. Op. 29. Das. — 11. Augenblicke tieferen Gemütslebens. Kleine leichte Stücke. Heft 1 C-dur. Op. 31. Heft 2. 3. Op. 37. Das. — 12. Polyhymnia. Bearbeitungen der gebräuchl. Choräle zum Studium und zum kirchl. Gebr. Heft 1. 2. Op. 32. Heft 3. 4. Op. 34. Das. — 13. Das kleine wohltemperierte Klavier. 100 leichte und melodiöse Stücke. Op. 33. 4 Lief. qu. 8°. Das. — 14. Fuga über „Wer nur den lieben Gott läßt walten.“ Das. — 15. 3 Fugen in A-moll, G-moll, D-dur. Das. — 16. Sonate Nr. 1. C-dur für Orgel. Op. 38. Mainz, Schott. — 17. Sonate Nr. 2 A-moll für Orgel. Op. 40. Erfurt, Körner. — 18. Sonate Nr. 3. C-moll für Orgel. Op. 41. Das. — 19. 48 kurze und leichte Orgelstücke.

Op. 43. Das. — 20. 54 Präludien als Anhang zum Fischer'schen Choralbuch. Op. 45. Das. — 21. Phantasie (Konzertstück). Op. 47. Das. — 22. Responsorium und 2 Chöre für Sopran, Alt, Ten. und Baß mit Orgel. Op. 46. Das. — 23. Große Sonate G-dur für Orgel. Op. 49. Das. — 24. Die Verklärung des Herrn. Großes Oratorium von Fr. Ludwig. Op. 30. Kl.-A. Erfurt, Körner.

Kuhn, Eberhard, Organist zu Mannheim, ist am 6. September 1813 zu Eschelbach in Baden geboren. 1831—1833 besuchte er das von Stern geleitete Lehrerseminar zu Karlsruhe und genoß namentlich in der Musik den Unterricht Anton Gersbach's. Von 1833 an wirkte er an verschiedenen Orten seines Heimatlandes Baden als Lehrer, als welcher er 1838 nach Mannheim berufen wurde. Hier blieb er, machte bei Vincenz Lachner noch weitere Studien in der Musik und wurde in der Folge Gesanglehrer an mehreren höheren Schulen, Dirigent von Gesangvereinen, sowie Organist an der Trinitatiskirche. K. hat sich besonders als Musikpädagoge einen Namen gemacht, und es sind von seinen Werken außer den vortrefflichen „Dreistimmigen Jugendliedern" hier anzuführen:

1. 25 Choräle des Bad. evang.-protest. Choralbuchs zum Gebrauch in Schulen dreistimmig bearb. Mannheim, Heckel. — 2. Die Choräle des Bad. Ch.-B.s zum Gebr. für Volks-, Bürgerschulen und Lyceen dreistimmig bearb. Op. 71. Das. — 3. 12 Orgelstücke zum Gebr. als Vor- und Nachspiele. Op. 63. Erfurt, Körner. — 4. 12 leichte melod. Orgelstücke zum gottesd. Gebr. Op. 65. Offenbach, André. — 5. 23 kurze und leichte Orgelstücke. Op. 77. Tauberbischofsheim, Lang. — 6. Deutsche Messe in leichtem Stil zum Gebrauch beim Gottesd. Op. 31. Erfurt, Körner. — 7. Vierstimmige Männerchöre für Deutschlands Seminarien und höhere Lehranstalten gesammelt und ausgewählt. Part. Lex. 8⁰. 9 Hefte. Erfurt, Körner (enthält Motetten und geistliche Gesänge von verschiedenen lebenden Komponisten, auch eine größere Anzahl von K. selbst, und darunter manches Wertvolle).

Kuhn, Gottlob, war am 14. Juli 1729 zu Hermsdorf bei Schmiedeberg in Schlesien geboren und erhielt daselbst auch vorbereitenden Unterricht in der Musik, besonders im Orgelspiel. 1742 kam er auf das Lyceum zu Hirschberg und wurde hier zugleich Schüler des Organisten Balthasar Reimann (vgl. den Art.), und zwar mit solchem Erfolg, daß er bereits von 1745 an dessen Organistenamt mit verwalten konnte. Auf einer Konzertreise, die er 1749 machte, erwarb er sich den Ruf eines bedeutenden Orgelvirtuosen, und von 1750 bis an seinen Tod im Jahr 1800 wirkte er dann als Organist an der Kreuzkirche zu Hirschberg und galt als einer der ersten in der ansehnlichen Reihe trefflicher schlesischer Organisten.

Kuhn, Johann Nikolaus, ein bedeutender schweizerischer Orgelbauer der Gegenwart, der sich hauptsächlich in den Walcker'schen Werkstätten zu Ludwigsburg für seine Kunst gebildet hat. 1864 etablierte er gemeinschaftlich mit Friedr. Spaich ein Orgelbaugeschäft unter der Firma „Kuhn & Spaich" zu Männedorf am Zürichsee.

Später trat Spaich aus und gründete unter der Firma „Spaich & Sohn" ein eigenes Geschäft in Rapperswyl, während Kuhn das seinige seitdem unter seinem Namen und unterstützt von seinem Sohne in Männedorf fortführt. Aus dem gemeinsamen Geschäft sind seit 1864 unter 19 neuen Werken hervorgegangen:

Die Orgel der Kirche zu Wädensweil, 41 kl. Stn. 3 Man. Ped.; die Orgel der Martinskirche zu Chur, 36 kl. Stn.; die Orgel der Peterskirche zu Zürich, 50 kl. Stn., 3 Man. Ped.; —

und unter Kuhn allein wurden seitdem noch c. 40 weitere gebaut, darunter:

die Konzertorgel der Tonhalle zu Zürich 31 kl. Stn.; die Orgel der Kathedrale zu St. Gallen, 1875. 55 kl. Stn. 3 Man. Ped.; die Orgel des Großmünsters zu Zürich. 1876. 52 kl. Stn.; die Orgel der Johanniskirche zu Schaffhausen. 1879. 54 kl. Stn.; die Orgel der Kirche zu Olten, 38 kl. Stn.; die Orgel der Fraumünsterkirche zu Zürich. 1882. 42 kl. Stn. u. a.

Kuhnau, Johann, der berühmte unmittelbare Amtsvorgänger Seb. Bach's im Kantorat der Thomasschule zu Leipzig, war im April 1660[1]) zu Geising („Geysingen"), einem sächsischen Bergstädtchen im Erzgebirge, wohin seine Großeltern des Glaubens wegen mit Hinterlassung alles des Ihrigen geflohen waren, und wo sein Vater als Tischler lebte, geboren. Frühe schon zeigte er sich im Besitz vorzüglicher Geistesgaben, sowie einer guten angenehmen Singstimme. Daher kam er 1676 als Schüler der Kreuzschule und Ratsdiskantist nach Dresden, wo zunächst der Organist Alexander Hering sein Lehrer in der Musik wurde. Später fand er Gelegenheit, auch den Unterricht des kurfürstl. Hofkapellmeisters Vincenzo Albrici zu benützen und sich in dessen Hause außerdem die Kenntnis der italienischen Sprache zu erwerben. Als 1680 in Dresden die Pest ausbrach, ging er für kurze Zeit nach Hause, dann aber auf das Gymnasium zu Zittau, wo er unter der Leitung des Kantors Titius und des Musikdirektors und Hoforganisten Edelmann auch die musikalischen Studien mit solchem Erfolg fortsetzte, daß man ihm nach dem Tode seiner Lehrer das Kantorat interimistisch übertragen konnte, bis der von Eisenberg berufene Johann Krieger (vgl. den Art.) dasselbe antrat. 1682 bezog K. die Universität Leipzig, widmete sich auf derselben besonders dem Studium der Jurisprudenz und erwarb sich daneben auch ausgezeichnete Kenntnisse in Sprachen und Mathematik. Aber auch die

[1]) Dies Datum ist nach Alfred Dörffel's Nachweisungen, Musikal. Wochenblatt. 1870. S. 494—495, als das richtige zu betrachten, wie es denn auch die älteren Schriftsteller Walther, Musik. Lex. 1732. S. 349, Mattheson, Ehrenpf. 1740, S. 157, Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 195 alle geben; erst Gerber, Altes Lex. 1790. I. S. 761 hat (vielleicht aus Versehen, oder nur durch einen Druckfehler) „1667", und ihm sind alle Neueren, selbst Spitta, Bach I. S. 233, gefolgt. Danach wäre aber Kuhnau z. B. 13jährig über die „zunehmenden Jahre, wo sich seine Stimme verlohr" schon ziemlich lange hinaus gewesen, 15 Jahre alt bereits auf die Universität Leipzig gegangen, 17 Jahre alt daselbst Organist an der Thomaskirche geworden. Den Geburtstag lassen die Quellen offen; auch die Selbstbiographie sagt nur: „natus an. 1660 d. . . Aprilis, Geisingae Oppidi Districtus Misnici metalliferi."

Musik vernachlässigte er nicht, und schon 1684 wurde er nach des Organisten Kühnel Tode dessen Nachfolger als Organist der Thomaskirche, während er daneben als Advokat die ihm anvertrauten Prozesse „mit vielem Fleiße, Treue und Glück" führte. Als sodann der Thomaskantor Schelle (vgl. den Art.), sein Landsmann, am 10. März 1701 gestorben war, wurde K. im April desselben Jahres zunächst sein Nachfolger als Musikdirektor an der Pauliner-(Universitäts-)Kirche, und am 6. Mai 1701 als Kantor an der Thomasschule, welches Amt er am 20. Mai antrat.[1]) Er verwaltete dasselbe in rühmlichster Weise und erwarb sich bei seinen Zeitgenossen einen allgemein und hoch geachteten Namen, gleicherweise als Musiker, wie als Gelehrter.[2]) Auch die Unannehmlichkeiten, die ihm als Kirchenmusiker die „Operisten", „das wilde Opern Wesen" (wie er selbst sagt) in Leipzig bereiteten,[3]) vermochten seine Schaffensfreudigkeit nicht zu lähmen, und ein Zeitgenosse kann von ihm rühmen: „Was er an Musicalischen Kirchen-Stücken componieret habe, mag wohl schwerlich zu zehlen seyn, gestalt er bey seinen häufigen Musicalischen Aufführungen sich fremder Composition niemahls oder doch gar selten bedienet, da hingegen mit seiner Arbeit er andern vielfältig aushelffen müssen." Gegen das Ende seines Lebens „hatte er eine ziemliche Zeit Abgang der Kräffte verspühret, und war mit dem Husten geplaget gewesen, bis ein Fieber dazu geschlagen, so ihn den 5. Juni 1722 weggerafft, nachdem er 2 Monath über 62 Jahr gelebet."[4]) K. ist hauptsächlich als Klavierkomponist berühmt geworden, weil er zuerst es war, der die Form der mehrsätzigen italienischen Kammersonate auf das Klavier übertrug. Daher wird er auch gewöhnlich als der „Erfinder der modernen Klaviersonate" bezeichnet.[5]) Für uns kommt er jedoch nur als Komponist von Kirchenkantaten in Betracht, deren noch 17 aus verschiedenen Perioden seines Lebens, nebst einer für die Karwoche 1721 komponierten Markuspassion, vorhanden sind.[6]) Diese Werke zeigen ihn

[1]) Die Angabe Walther's Matthesons, Adlungs, Gerbers, a. a. O. I. S. 746 (vgl. auch Neues Lex. IV. S. 46 sub voc. „Schelle") und aller ihnen folgenden späteren Biographen, daß Kuhnau das Kantorat im J. 1700 angetreten habe, ist unrichtig; vgl. die Nachweisungen Dörffel's a. a. O.

[2]) Scheibe, Crit. Musicus. 1745. S. 764 erklärt ihn, Keiser, Telemann und Händel für die größten deutschen Musiker des 18 Jahrhunderts.

[3]) Vgl. seine Klagen in 5 Memorialen, die er in Bezug auf die Kirchenmusik in Leipzig verfaßte und dem Rat einreichte, abgedruckt bei Spitta, Bach II. S. 853—858. Daselbst S. 26—32 auch die Ausführungen Spittas über die bezüglichen Verhältnisse in Leipzig.

[4]) So berichtet Sicul, Annalium Lipsiensium etc. 1723. S. 67, dem Walther, a. a. O. folgt; dagegen giebt Gerber, Altes Lex. I. S. 764 den „25. Juni 1722" als Todestag, und ihm sind alle Neueren: Fétis V. S. 132, Schilling IV. S. 256, Mendel VI. S. 187, Grove II. S. 76 u. a. gefolgt. Daß aber dies Datum falsch ist, hat Dörffel, a. a. O. aus verschiedenen Quellen nachgewiesen.

[5]) Eine seiner Sonaten in B-dur aus dem J. 1695 hat zuerst C. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland. 1840. S. 103—111 wieder abdrucken lassen.

[6]) Davon 10 auf der königl. Bibl. zu Berlin, 7 auf der Stadtbibliothek zu Leipzig und die Passion, aber nur noch als Skizze, auf der königl. Bibl. zu Königsberg.

als einen Kirchenkomponisten, der eine Mittelstellung zwischen der älteren und neueren Kirchenkantate einnimmt, indem er zwar bestrebt war, sich der neueren Form möglichst anzubequemen, während er geistig seinem ganzen Wesen nach noch in der älteren wurzelte. „Fließend und gewandt geschrieben ist alles, dabei freundlich im Ausdruck, anmutigen, selbst rührenden Zügen begegnet man oft: aber Tiefe der Empfindung und Größe der Gestaltung fehlt gänzlich. K. blieb deshalb im Kreise der älteren Kirchen-Kantate stehen, weil er nichts zu sagen hatte, was er nicht vollständig in den Formen derselben zum Ausdruck bringen konnte."[1])

Kühnau, Johann Christoph, der verdienstvolle Herausgeber des bekannten, geschichtlich wertvollen Choralbuchs, das seinen Namen trägt, war am 10. Februar 1735 zu Volkstädt bei Eisleben als der Sohn eines Kunstpfeifers geboren und erlernte bei dem Stadtmusikus zu Magdeburg die Technik der gebräuchlichsten Instrumente. Während seiner Lehrlingszeit zu Magdeburg bildete er sich zugleich zum Lehrer aus und wurde dann 1763 als solcher an der Realschule zu Berlin angestellt. Um sich weiter in der Musik auszubilden, begann er 1765 das Klavierspiel und machte später auch noch gründliche Studien im Generalbaß und der Setzkunst unter Kirnbergers Leitung. An seiner Schule gründete er einen Singchor, der bald zu Ruf gelangte, so daß ihm selbst Friedrich d. Gr. besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung zu teil werden ließ. 1775 schrieb K. zur Einweihung der Orgel der Dreifaltigkeitskirche eine Kantate und führte sie mit solchem Erfolg auf, daß ihm die Organistenstelle an der neuen Orgel übertragen wurde. Er wendete sich nun immer mehr zur Musik, und nachdem er 1788 auch noch zum Kantor und Musikdirektor an seiner Kirche ernannt worden war, legte er sein Schulamt nieder und widmete sich fortan ausschließlich musikalischer Thätigkeit. Er starb zu Berlin am 13. Oktober 1805. — Sein Sohn und Schüler und der spätere Herausgeber des Choralbuchs war:

Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm, geboren am 29. Juni 1780 zu Berlin. Als Nachfolger seines Vaters wirkte er von 1814 an als Organist an der Dreifaltigkeitskirche und genoß nicht nur den Ruf eines tüchtigen Orgelspielers, der in Konzerten mit Werken Seb. Bach's auftreten konnte, sondern auch den eines gründlichen Kenners der Orgel und des Orgelbaus. Als solcher verteidigte er in mehreren Aufsätzen der Berliner und Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung in durchaus sachverständiger Weise die Notwendigkeit der Mixturen in der Orgel gegen die Nachbeter des Abt Vogler. Das Choralwerk seines Vaters besorgte er in vier späteren Auflagen und vervollkommnete es namentlich in seinem geschichtlichen Teil.

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 165. Der treffliche Bachbiograph hat in seinem Werke mehrfach Veranlassung zu zeigen, daß Seb. Bach da und dort den Spuren seines Vorgängers Kuhnau, „von dem sich in der That auch etwas lernen ließ," gefolgt ist.

Am 1. Januar 1848 starb er zu Berlin. — Das Kühnau'sche Choralbuch erschien in folgenden Ausgaben:

Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, mit Provinzial-Abweichungen, von Johann Christoph Kühnau, Kantor und Musikdirektor, wie auch Lehrer bey der Königl. Realschule zu Berlin. Berlin, im Verlag des Autors. 1786. Qu. 4°. 6 Seiten Pränumerandenverz., 10 S. Vorrede, 208 S. mit 172 alphab. geordneten Chorälen, vierst. mit bez. Baß, nebst Angabe der Komponisten und zahlreichen provinziellen Abweichungen. S. 209—213 Melodienregister; S. 215—230 vier Nachträge: 1. über Luthers Kirchenmelodien; 2. von den Tonarten der Alten; 3. über das Registrieren der Orgel; 4. nachträgliche biogr. Notizen. — Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, herausgegeben von Joh. Chr. Kühnau, Kantor und Musikdirektor der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin. Zweyter Theil. Mit königl. preußischem allergnädigstem Privilegio. Berlin, im Verlag des Autors 1790. Qu. 4°. 2 S. Privileg., 4 S. Pränumerandenverz.; 262 S. mit 237 Chorälen vierst. mit bez. Baß; 2 S. Verbesserungen; S. 265—272 Melodienregister; S. 273—274 Anhang zweier Kinderlieder. — Beide Teile enthalten zusammen 409 Choräle, darunter eine Anzahl neuer; bei der Harmonisierung ist auch Kirnberger thätig gewesen.[1]) Die weiteren, zum Teil sehr umgeänderten Ausgaben, sämtlich vom jüngeren Kühnau besorgt, sind: Alte und neue Choralgesänge, vierstimmig ausgesetzt von Johann Christoph Kühnau. Zweite Auflage, herausgegeben von Joh. Friedr. Kühnau, im Verlage des Herausgebers. 1817. Qu. 4° (Allg. mus. Ztg. 1818. XX. S. 219 ff.). 3. Aufl. Berlin, 1818. 4. Aufl. Berlin, 1823. — Alte und neue Choralgesänge ꝛc. Fünfte verbesserte Aufl. Herausgegeben von Joh. Friedr. Wilh. Kühnau. Berlin, bei E. S. Lischke. 1825. 4°. 219 S. mit 336 Chorälen (Eutonia, 1830. IV. S. 206—210). Alte und neue Choralgesänge ꝛc. Sechste Aufl. mit Joh. Chr. Kühnau's Portrait. Berlin, bei E. S. Lischke (Paez). 1837 (Hofmeister, Handb. der mus. Lit. III. 1845. S. 35). — Alte und neue Choralgesänge, vierstimmig ausgesetzt. Siebente Auflage im Violinschlüssel. Berlin, Paez. 1854 (Hofmeister, a. a. O. V. 1860. S. 321). — Von weiteren Werken sind noch zu nennen: vom älteren Kühnau: Choralvorspiele für die Orgel und das Klavier. Gesammelt und herausgegeben von Joh. Chr. Kühnau. Berlin, o. J. (1791). 64 S. 4°; vom jüngeren: Choralmelodien zu sämtlichen Liedern des Berliner Gesangbuchs für evangelische Gemeinden. 8°. Berlin, Thome. — Die folgenden, von ihm komponierten neuen Choralmelodien, von denen einige noch im Gebrauch sind, hat Joh. Christoph Kühnau seinem Ch.-B. beigegeben: Ch.-B. I. Nr. 8. S. 9: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du". — Ch.-B. II.

---

[1]) Über Kirnbergers Verhältnis zu dem Buche bemerkt Gerber, Neues Lex. III. S. 141: „die harmonische Begleitung in diesem Choralbuche schreibt sich noch von Kirnberger her, oder ist wenigstens unter dessen Aufsicht verfertiget worden," und A. B. Marx bei Schilling, Lex. IV. S. 257 sagt hierüber: „der erste Teil desselben ist unter Kirnbergers Aufsicht gearbeitet." — Neue Melodien finden sich von der Prinzessin Amalie, C. Ph. Em. Bach, Quanz, Kühnau, Gattermann, Harsow, Doles, Hiller, Levit, Rex, Kolbe, Boltze (nicht „Boletz", wie Gerber a. a. O. als Druckfehler hat, und noch Mendel, Lex. VI. S. 179 nachschreibt) und Rötscher. —

N. 12. S. 12: „An dir allein hab ich gesündigt". 1786. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1297. S. 977. Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 20. S. 14. — Ch.-B. II. Nr. 20. S. 20: Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen". 1787. — Ch.-B. II. Nr. 39. S. 39: „Dir dank ich heute für mein Leben". 1787. Schicht, Allg. Ch.-B. 1819. III. Nr. 878. S. 389 ohne den Komp. zu nennen.[1]) Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 623. S. 541. — Ch.-B. II. Nr. 82. S. 85: „Herr, lehre mich, wenn ich der Tugend diene". Mit dem Beisatz: „Joh. Chr. Kühnau verbessert." — Ch.-B. II. Nr. 91. S. 96: „Jauchzt, ihr Erlösten dem Herrn". Von Schicht, Ch.-B. I. Nr. 318. S. 143 etwas geändert und dann mit Chiffer „S" als sein Eigentum bezeichnet.[2]) — Ch.-B. II. Nr. 130. S. 144: „Meine Liebe hängt am Kreuz". 1786. Schicht, Ch.-B. III. Nr. 819. S. 365. — Ch.-B. II. Nr. 194. S. 219: „Wie lieblich winkt sie mir". 1787. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 606. S. 277. — Ch.-B. II. Nr. 221. S. 246: „Ich bin vergnügt, wies Gott mit mir". Mit der Bezeichnung: „Verbessert von J. C. Kühnau". — Ch.-B. I. Nr. 149. S. 178: „Unsre Aussaat segne Gott". Schicht, Ch.-B. II. Nr. 686. S. 311.

Kühne, Jeremias Nikolaus, Organist und Komponist für sein Instrument, geboren am 1. Mai 1807 zu Erfurt, wo er von seinem Vater auch den ersten Musikunterricht erhielt. Während er das Gymnasium besuchte, genoß er den Unterricht Gebhardis im Klavierspiel und im Generalbaß, und während er von 1823—1825 den Kursus am Lehrerseminar durchmachte, war er zugleich Schüler des trefflichen Organisten M. G. Fischer. 1826 wurde er als Organist an der Andreaskirche und 1827 zugleich als Lehrer an der Predigerschule seiner Vaterstadt angestellt; doch siedelte er schon 1828 als Kantor und Organist nach Gebesen bei Erfurt über. Von hier wurde er dann als Musikdirektor und Organist nach Korbach im Fürstentum Waldeck berufen, wo er fortan in anerkannt tüchtiger Weise wirkte. — Von seinen Werken nennen wir:

1. Lobgesang. Kantate mit obligater Orgelbegl. Op. 31. Erfurt, Körner. — 2. Nachspiel für die Orgel. Das. — 3. Der Organist. Eine Stufenfolge systematisch geordneter Orgelstücke, nebst vorhergehender Anleitung zum richtigen Gebrauch des Pedals. Zugleich Präludienbuch zum Choralbuch der Fürstentümer Waldeck und Pyrmont. Op. 47. Erfurt, Körner. — 4. Phantasie für die Orgel zu 4 Händen mit Pedal. Op. 48. Das. — 5. Der 23. Psalm für Mchor. Das. — 6. Viele Orgelstücke in den verschiedenen Körner'schen Sammlungen.

Kuntze, Karl, der fruchtbare und beliebte Komponist komischer Gesänge gewöhnlichsten Schlages, ist als ein Saul unter den Propheten auch unter den evan-

[1]) Nach Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 465 ist eine Mel. „Dir dank ich für mein Leben" im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 211 eine Umbildung der Kühnau'schen; allein dort ist ausdrücklich „Frech" als Komponist bezeichnet, und beide Mel. zeigen keinerlei Verwandtschaft.

[2]) Bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 873. S. 700 auch mit „komp. v. Schicht" überschrieben, während Koch, a. a. O., richtig Kühnau nennt.

gelischen Kirchenkomponisten aufzuführen, da er verschiedene Hefte Motetten, Psalmen, Sprüche u. s. w. komponiert und „zum Gebrauch für Kirche und Schule" herausgegeben hat. Er wurde am 17. März 1817 zu Trier geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der als Musiklehrer daselbst lebte. Um sich zum Lehrer auszubilden, besuchte er sodann das Seminar zu Magdeburg und setzte hier unter Aug. Mühlings Leitung auch seine musikalischen Studien fort, die er im königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin als Schüler A. W. Bach's, Rungenhagen's und A. B. Marx vollendete. Eine erste Anstellung fand er als Kantor und Organist zu Pritzwalk und machte sich hier besonders als gewandter Dirigent einen Namen, so daß er schon 1852 den Titel eines königl. Musikdirektors erhielt. 1858 kam er als Organist und Gesanglehrer nach Aschersleben und 1873 als Seminarmusiklehrer nach Delitzsch, wo er am 7. September 1883 starb. — Seine hier anzuführenden Werke sind:

Op. 5. Der Sängerchor für Kirche und Schule. 16 leicht ausführbare Motetten. Berl., Guttentag. — Op. 35. 10 religiöse Gesänge für Mstn. 2 Hfte. Erfurt, Körner. — Op. 56. Leicht ausführbare Psalmen und Sprüche. Berl., Paez. — Op. 100. Singt in Jubelchören. Kantate für Mstn. Leipz., Kahnt. — Op. 109. Leicht ausführb. Motetten. 2 Hfte. Leipz., Brandstetter. — Choralmelodien des Berl. G.-B für Kirche, Schule und Haus. Aschersl., Huch. (2. Aufl.) — Op. 122. Leicht ausführb. dreist. Motetten zum Schulgebrauch. Leipz., Brandstetter (3. Aufl.). — Op. 123. Leicht ausführb. zweist. Motetten zum Schulgebr. Das. — Op. 181. Leicht ausführb. zweist. Psalmen zum Schulgebr. Leipz., Merseburger. — Op. 227. Geistl. Gesänge für Mchor. Leipz., Kahnt. — Op. 250. Leicht ausführb. Choralvorspiele für bestimmte Choräle. 4 Hfte. Das. — Op. 260. 56 kurze Choraleinleitungen für Orgel. Delitzsch, Pabst. — Op. 261. 50 Choräle mit bezifferten Bässen für den Orgelunterricht. Das. — Op. 273. 12 leicht ausführb. Fest-Motetten für Mchor. Das. — Op. 278. 12 leicht ausführb. zweist. Festgesänge. Leipz., Brandstetter. — Op, 279a. 12 leicht ausführb. dreist. Festgesänge. Das. — Op. 294. 10 leicht ausführb. vierst. Festgesänge. Das. — Op. 313. Methodisch geord. Übungsstücke für den ersten Orgelunterricht. Delitzsch, Pabst. — Op. 324. Evang. Choralbuch. Eine Auswahl von 110 Kirchenliedern, vierst. bearb. Das. — Op. 328. Psalmen und Sprüche für gem. Chor. Das. — Ferner hat K. noch eine Schrift über die Orgel unter dem Titel: Die Orgel und ihr Bau. Leipz. 1875. Leuckart. VIII und 179 S. 8° herausgegeben, die sich auf dem Titel als „dritte gänzlich umgearbeitete Aufl. von Joh. Julius Seidels gleichnamigem Werke" ankündigt, in Wirklichkeit aber ein ganz neues Werk ist, das nach Form und Inhalt keine Spur von Seidel mehr zeigt, also mit manchem Ballast auch das beseitigt, was aus dem älteren Buche des Erhaltens wohl wert gewesen wäre. In der neusten 4. Aufl. 1887 hat dann der Herausgeber, Bernhard Kothe, ganz ebenso Kuntze's Arbeit wieder ausgemerzt und ist auf Seidel zurückgegangen.

Kunzen, Johann Paul, Organist und Werkmeister (d. h. Rechner und Schreiber beim städtischen Bauamt) zu Lübeck, war am 30. August 1696 zu Leisnig in

Sachsen, wo sein Vater Tuchmacher war, geboren. Er besuchte die Schulen zu Torgau und Freiberg und bezog dann, wissenschaftlich und musikalisch tüchtig vorgebildet, 1716 die Universität Leipzig. Doch wendete er sich hier mehr der Musik zu, wurde Schüler des Kapellmeisters Rau und des Thomaskantors Kuhnau, wirkte in der Oper und in Konzerten bald als Sänger, bald als Violinist mit und versah auch längere Zeit die Stelle des Organisten Vetter an der Nikolaikirche. 1718 kam er als Kapellmeister nach Zerbst, ging jedoch bald auf Kunstreisen, genoß in Dresden den bildenden Umgang des Kapellmeisters Schmidt, des Theoretikers Heinichen und des Violinisten Volumier, und kam 1723 nach Hamburg, wo er sich als Musiklehrer niederließ und außer einigen Opern auch ein Passionsoratorium und Kirchenkantaten komponierte. 1728 führte er seinen Sohn Adolf Karl als Wunderkind (Cembalist) nach Holland und England, kehrte dann nach Hamburg zurück, von wo er 26. April 1732 als Nachfolger Schieferdeckers (und zweiter Nachfolger Buxtehude's) nach Lübeck berufen wurde. Am Sonntag Quasimodogeniti 1732 trat er sein Amt mit einer „Introduktionsmusik für drei Chöre in einem Oratorio" an und verwaltete es ruhmvoll bis er am 20. März 1757 starb.[1]) Mattheson zählt K. „unter die berühmtesten Organisten seiner Zeit", und von seinen größeren Kompositionen wurde namentlich das 1739 zuerst aufgeführte Oratorium „Belsazar" hoch gehalten. — Sein Sohn und Nachfolger:

Kunzen, Adolf Karl, war am 22. September 1720 zu Wittenberg, wo der Vater sich damals aufhielt, geboren. Daß er schon als achtjähriger Knabe sich in Holland und England mit Erfolg auf dem Klavier hören lassen konnte, wurde oben bemerkt. 1750 treffen wir ihn als Kapellmeister zu Schwerin und 5. Juli 1757 wurde er seines Vaters Nachfolger in Lübeck, wo er sich den Ruf eines tüchtigen Orgel- und Klavierspielers erwarb. Als ihn 1772 ein Schlaganfall lähmte, wurde ihm sein Schüler Königslöw als Adjunkt beigegeben; Anfang Juli 1781 starb er, mehrere Oratorien, sowie eine Anzahl Kirchenkantaten und Motetten im Mskr. hinterlassend. — Sein Sohn und Schüler Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen, geboren 1761 (nach andern 1763) zu Lübeck, und am 28. Januar 1817 als dänischer Hofkapellmeister zu Kopenhagen gestorben, machte sich als Opernkomponist einen Namen. Doch schrieb er auch Melodien zu den geistlichen Liedern Joh. Andr. Cramer's (Leipzig, 1784) und Balthasar Münters (Leipz. 1773),[2]) und seine Kantate „Das Halleluja der Schöpfung" war seinerzeit sehr bekannt.

---

[1]) Vgl. Stiehl, Lübeckisches Tonkünstler-Lex. 1887. S. 11. 12 nach Mattheson, Ehrenpforte. 1740. S. 158. Gerber, Neues Lex. III. S. 153 irrt, weil er ihn mit Adolf Karl K., dem Sohne, verwechselt.

[2]) Vgl. Koch, Geschichte des Kirchenliedes. VI. S. 344 u. 355. Gödecke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung III. Gerber, a. a. O. III. S. 150—153. Stiehl, a. a. O. S. 11.

Kurze Oktav und **gebrochene Oktav.** Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, als durch die Erfindung des Pedals die Orgel erst wirklich zur Orgel geworden war, hatten ihre Klaviaturen folgenden Umfang:

cis dis fis gis b cis^1 dis^1 fis^1 gis^1 b^1
Manual: ♮ c d e f g a h c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2

cis dis fis gis
Pedal: ♮ c d e f g a h[1])

Um 1470 sodann erweiterte der Orgelbauer Heinrich Traxdorf in einer Orgel zu St. Sebald in Nürnberg das Pedal um die Töne A und B so:

B cis dis fis gis b
A ♮ c d e f g a

und andere Orgelbauer, wie Friedrich Krebs und Nikolaus Müllner von Mildenberg folgten ihm und gaben ihren Pedalen den Umfang von A bis a. Weiter ging Konrad Rotenburger, ein Orgelbauer in Nürnberg, indem er 1493 ein großes Orgelwerk, das er 1475 im Stift zu Bamberg mit dem seither gewöhnlichen Umfang aufgestellt hatte, folgendermaßen erweiterte:

B cis dis fis fis^2
Manual: F G A ♮ c d e f u. s. w. bis g^2 a^2

B cis dis fis gis b
Pedal: F G A ♮ c d e f g a ,

da er jedoch die Halbtöne Fis und Gis ausließ, so gab er damit das erste bekannte Beispiel einer kurzen Oktav. Im Anfang des 16. Jahrhunderts war es dann Arnold Schlick, der älteste deutsche Orgelschriftsteller, der 1511 dem Pedal nach oben noch die Töne h c^1 hinzufügte; dadurch aber, daß er h als Obertaste einlegte, gab er für die Anordnung der Claves zuerst das verhängnisvoll gewordene Beispiel einer gebrochenen Oktav,[2]) nämlich so:

Fis Gis B cis dis fis
Manual: F G A H c d e f u. s. w. bis a^2

B cis dis fis gis b h
Pedal: F G A ♮ c d e f g a c^1.

Die späteren Orgelbauer fuhren mit Erweiterung der Klaviaturen fort, besonders nach der Tiefe, legten aber, indem sie dem von Schlick gegebenen Beispiel folgten, die Tasten der neu eingeführten Töne ganz nach Belieben, und es gab nun Klaviaturen wie folgende:

D E B cis dis
C F G A ♮ c d u. s. w.

---

[1]) So nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 110 „etwan vor 200 Jahren", also um 1420, eine Orgel zu San Salvator in Venedig.

[2]) Vgl. die Abbildung seiner Manual- und Pedalklaviatur in den Monatsh. für Musikgesch. 1870. S. 172—173 und Schlick, Spiegel der Orgelmacher. 1511. Bl. VII. S. 25 (Abdr. der Monatsh. 1869. S. 91).

oder: C D B cis dis
E F G A ♮ c d u. s. w.;[1])

im letzteren Fall, der besonders häufig vorkam, schien das Pedal mit der Taste E zu beginnen, und F, Fis, G, Gis, A, B, H u. s. w. regelmäßig zu folgen; dem war aber nicht so: die Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis fehlten ganz, die Taste E gab C: Fis gab D, Gis gab E an; F lag also zwischen C und D, G zwischen D und E, und erst von A an ging die Tonfolge regelmäßig weiter. Dann kamen noch die Semitonien Fis und Gis dazu, deren Aufnahme übrigens schon Schlick verlangt hatte;[2]) und die Verwirrung stieg:

Fis Gis
D E B cis dis
C F G A ♮ c d u. s. w.,[3])

da man diese nicht neben die andern Tasten, sondern nur noch mehr verkürzt hinter die schon verkürzten Obertasten D und E legte.[4]) Als man dann, um den Unzukömmlichkeiten der ungleichschwebenden Temperatur zu begegnen, gar noch doppelte Semitonien (Subsemitonien, oder sogenannte Ignoten) anbringen zu sollen glaubte,[5]) ließ die Verwirrung nichts mehr zu wünschen übrig. Die nachmalige Entwicklung des höheren Orgelspiels in der nord- und süddeutschen, sowie der thüringischen Organistenschule bis zur Virtuosität eines Reinken, Buxtehude, Pachelbel und endlich eines Seb. Bach, mußte die Beseitigung solcher äußerlichen Mängel am Instrumente zur unabweisbaren Notwendigkeit machen: allein dieselbe ging, wie bei jeder einmal eingewurzelten Gewohnheit, sehr langsam, und auch nachdem die gleichschwebende Temperatur gefunden war, hielten, allen Mahnungen der Theoretiker zum Trotz,[6])

---

[1]) Erstere in der 1614 von Gottfried Fritzsch nach der Angabe von H. L. Haßler erbauten Orgel der Hofkirche zu Dresden, vgl. Monatsh. 1871. S. 90 ff.; letztere bei Ammerbach, Orgel oder Instrument Tabulatur. 1571, vgl. Becker, Hausmusik. 1840. S. 22.

[2]) Vgl. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Bl. VI. S. 23 (Abdr. S. 90) und Monatsh. für Musikgesch. 1870. S. 169. Anm. 2.

[3]) In der Orgel des Klosters Riddagshausen von Heinrich Compenius, vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 200.

[4]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 18 und die Abbildung eines solchen Pedals. Das. Taf. I. Fig. 4 u. 5.

[5]) So z. B. Esajas Compenius, Orgel zu Bückeburg, Fritzsch in Dresden, vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 94. Hawkins and Rimbault, The Organ II. S. 173. Adlung, Musica mech. org. II. S. 25.

[6]) Schon Werkmeister, Orgelprobe, 1698. Kap. 22. S. 56 nennt die kurze Oktave einen „gar großen Defect in einer Orgel" und meint: „ich habe noch keinen (Organisten) gesehen, der in der Geschwindigkeit in der untersten Octava das thun können, was er in den andern Octaven vermocht." Seb. Bach in seinem Revisionsbericht der 1716 von Scheibe erbauten Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig vom 17. Dez. 1717 bezeichnet die „alte Art der kurzen Oktav" als eine „deformité", und lobt den Orgelbauer, daß er, um dieselbe zu beseitigen, „über die Contracte" eine neue Windlade eingesetzt habe, weil bei der alten „die übrigen Claves, so noch fehlen, nicht haben angebracht werden können." Vgl. Spitta, Bach II. S. 119—122. Adlung, a. a.

noch durchs ganze vorige Jahrhundert selbst berühmte Orgelbauer an der Unsitte fest, wenigstens das tiefe Cis wegzulassen.[1]) So kommt es, daß man heute noch viele ältere Orgeln, namentlich in Dorfkirchen, mit diesem Mangel behaftet findet.

Küster, Hermann, Hof- und Domorganist zu Berlin, war am 14. Juli 1817 zu Templin in der Uckermark geboren und erlangte seine Schulbildung auf dem Gymnasium zu Prenzlau, seine musikalischen Studien aber machte er am königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo A. W. Bach, Rungenhagen, Grell und Marx seine Lehrer waren. 1845 übernahm er die Direktion des Musikvereins zu Saarbrücken und wurde zugleich Lehrer des Orgelspiels und der Komposition in den Lehrerkonferenzen der dortigen Synode. In dieser Stellung blieb er bis 1852, wo er der Berufung als Organist an die Hof- und Domkirche, sowie als Gesanglehrer an das Friedrich-Werder'sche Gymnasium in Berlin folgte und nun als Komponist, musikalischer Schriftsteller und Lehrer eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltete. Er starb am 17. März 1878 zu Herford in Westfalen, wohin er sich, nachdem ihn kurz zuvor Gesundheitsrücksichten genötigt hatten, seine Ämter in Berlin niederzulegen, zurückgezogen hatte. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

48 leichte Orgelpräludien. Op. 4. Berlin, Paez. — Der 121. Psalm für gem. Chor. Op. 7. Hamburg, Schuberth. — Leicht ausführb. Vor- und Nachspiele für die Orgel. 2 Hefte. Neuruppin, Petrenz. — Choräle als Anhang des Bach'schen Ch.-B. Berl. Bahn. — 52 der gebräuchl. Choräle mit Text, für 4 Mstn. Berl. Schulze. — Die gebräuchl. Choräle, einstimmig für Schulen methodisch geordnet. Das. — Der 4. Psalm für gem. Chor. Neuruppin, Petrenz. — Der 8. Psalm für gem. Chor. Berl., Müller. — Acht Motetten für gem. Chor. Das. — Vier Psalmen für gem. Chor. Neuruppin, Petrenz.

Kützialflöte, eine alte Flötenstimme der Orgel, von der Adlung, Mus. mech. org. I. S. 110 bemerkt: „ist rar, und weis ich eigentlich nicht, worinnen ihr Wesen bestehen soll. Ein Flötregister ist es, wie der Name anzeigt, bald in der Quinte, bald in der Octave. Zu St. Domenico in Prag ist sie 1′, folglich eine Octave; in der Kreuzkirche in Dresden ist sie 1½′, und also eine Quinte."

Kyrie. Der Bittruf um Erbarmen: „Kyrie eleison! Herr erbarme dich!" aus der Tiefe allgemeiner Not sowohl, als besonderer Sündennot[2]) heraus, erklang

---

O. sagt: „Kurze Oktaven sind ein Hauptfehler an Orgeln." Ders. Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 359. 360.

[1]) So z. B. Silbermann in der Orgel der Schloßkirche zu Dresden, vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 211; Engler, Orgel zu Grüssau, St. Elisabeth in Breslau; Röder, St. Maria Magdalena in Breslau, vgl. Seidel, a. a. O. S. 187. 188 u. o. a.

[2]) „Vox deprecationis" nennt ihn deshalb schon Gregor d. Gr. (lib. 7 epist. 64 ad Joan. Syriac.), und Keuchenthal, Kirchengesenge. 1573 bemerkt dazu: „est haec Orientalis Ecclesiae vetus precatio."

schon in der ältesten Kirche als Antwort der Gemeinde auf die einzelnen Bitten des allgemeinen Fürbittengebets, der Litanei. Mit dieser kam das Kyrie als sich in der Folge die Ordnung der Messe ausbildete, an den Anfang der Messe, und hier blieb es auch dann, als (wie allgemein angenommen wird) Gregor d. Gr. es von der Litanei ablöste, ihm die Bestimmung eines selbständigen Stückes der Liturgie gab, und die geheimnisvolle Neunzahl für dasselbe festsetzte. Er soll bezüglich der Ausführung in der Kirche auch noch angeordnet haben, daß das Kyrie antiphonisch vom Chore der Kleriker und dem Volk gesungen werde; bald aber ging es ganz auf den Chor über und nur bei außerkirchlichen Anlässen jeder Art behielt das Volk den Gesangsruf desselben bei. „Ein solcher religiöser Volksgesang aber, der nur aus dem bloßen oft wiederholten Rufe zweier Wörter bestand, artete gewiß bald aus in einen unverständlichen Jubel. Dies beweisen denn auch die früh bereits vorkommenden Formen Kyrieles und Kyrieleis, sowie die spätere noch verderbtere in andern Ländern, z. B. das böhmische Krles und das französische Kyrielle. Wie aber schon Notker Balbulus die sogenannten Neumen oder Jubili, diese taktlosen Jubeltöne, welche auf das Alleluja der Messe folgten, mit beziehungsreichen Texten versah, so dachte man zu gleicher Zeit, nach der Mitte des 9. Jahrhunderts nämlich daran, die zu einem bloßen festlichen Schrei und Jubel gewordenen Töne des Kyrie eleison ebenfalls mit neuen geistlichen deutschen Worten zu bekleiden und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen. Noch Jahrhunderte hindurch scheint der Schlußvers (Refrain) der meisten geistlichen Lieder, das Kyrie und Christe eleison für diesen Ursprung des deutschen Kirchenliedes zu bürgen.[1])" Solche Lieder mit dem Refrain des „Kyrieleis" hießen daher Kyrleisen, Leisen, Lais, Leich, Laich.[2]) Gleichwie im Volksgesang, erhielt das Kyrie aber auch im mittelalterlichen Kirchengesang Erweiterungen und Umkleidungen durch Tropen, wie z. B. Kyrie, cunctipotens genitor Deus omnium creator, eleison! — Kyrie, fons bonitatis Pater ingenite a quo bona cuncta procedunt, eleison! etc.,[3]) welche dann nach ihrem Inhalt als Kyrie paschale, K. nativitatis, K. angelicum, K. apostolicum, K. summum, K. minus summum etc. auf die verschiedenen kirchlichen Feste, Zeiten und Tage verteilt wurden, während Kyrie dominicale und feriale gewöhnlich keine Tropen hatten. — Die evangelische Kirche nahm das Kyrie zunächst unverändert in ihre Liturgie herüber und ließ es „wie gewonlich" singen.

[1]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenl. 3. Ausg. 1861. S. 21. 22. Ders. giebt auch § 2. S. 8—30 ausführliche Nachweise über den mannigfachen Gebrauch des Kyrierufes von der frühesten Zeit bis zum 11. Jahrh.

[2]) Doch leitet W. Wackernagel, Gesch. der deutschen Litteratur. § 32 das Wort Leich vom Keltischen Lois, Ton, Gesang her, und definiert dasselbe als psalmus cantici, im Gegensatz zu canticum psalmi, Lied.

[3]) Vgl. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst. 1870. S. 282. 283; doch ist in einem Missale von 1631 zu diesen Tropen bemerkt, sie seien „nullo modo de ordine seu usu romano".

Luther (Form. Missae 1523) hatte bestimmt: „das Kyrie eleison, wie mans bisher gebraucht hat in mancherlei Melodie oder Weise nach Unterschied der Zeit, nehmen wir an" und später (Deutsche Messe 1526) nur beschränkend hinzugefügt: „darauf das Kyrie eleison, dreimal und nicht neunmal." Aber die Freiheit, die er in Sachen der Liturgie gelassen hat, wurde auch für das Kyrie reichlich benützt: schon die Wittenbergische K.-O. von 1533 läßt es „zu Zeiten, sonderlich vf die feste," ausdrücklich „neunmal, wie gewonlich" singen,[1]) und bald kamen auch die liedmäßigen deutschen Bearbeitungen der lateinischen Kyrietropen, die Kyrielieder auf (zuerst bei den böhmischen Brüdern) und erlangten in der evangelischen Kirche allgemeine Verbreitung und vorwiegende Anwendung. Bezüglich der Ausführung war es anfangs das üblichste, daß der Chor das Kyrie einfach choraliter, nach wechselnden Melodien und mit oder ohne Orgelbegleitung — „Kyrie in die Orgel musiciert", „ein Vers um den andern" ohne und mit Orgel — allein, oder so sang, daß die Gemeinde die einzelnen Absätze mit ihrem „Eleison" oder „Herr erbarme dich!" begleitete.[2]) Später aber wurde das Kyrie vom Chor auch figuraliter, in motettenartiger Weise gesungen[3]) und bildete in enger Verbindung mit dem Gloria die sogenannte kurze Messe der evangelischen Kirchenkomponisten, die sogar nicht selten Choralmelodien in das Kyrie verwoben.[4]) In einfacheren Verhältnissen und in Ermanglung eines Chors trat an die Stelle des Kyrie „ein guter deutscher Gesang" der Gemeinde, das Kyrielied, das später oft mit dem Introituslied zusammenfiel, oft auch ganz weggelassen, oder nur an Festtagen gesungen wurde.[5]) — Die verschiedenen Kyrie, die in der evangelischen Kirche im Gebrauch gestanden haben, waren in den Kirchenordnungen je nach Textinhalt und melodischen Formen allerdings auf die Feste und kirchlichen Zeiten verteilt, aber, mit alleiniger Ausnahme etwa des „Kyrie paschale" und des „Kyrie nativitatis", in so durchaus willkürlicher und in fast jeder K.-O. verschiedener Weise, daß sich kaum feste Anhaltspunkte für diese Verteilung gewinnen lassen. Wir führen als die wichtigeren derselben an: 1. Das Kyrie dominicale mit dem einfachen Text „Kyrie eleison! Christe eleison!

---

[1]) Vgl. den Abdruck dieser K.-O. bei Förstemann, Neues Urkundenbuch zur Gesch. der evang. Kirchen-Ref. 1842. I. S. 386.

[2]) Vgl K.-O. der Mark Brandenb. 1540. Churf. K.-O. 1570. Östr. K.-O. 1571. Mecklenb.-Wend. K.-O. 1540. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1564.

[3]) Vgl. Östr. K.-O. 1571. Schwäb. Hall. K.-O. 1615. Zu Bach's Zeit wurde das Kyrie zu Leipzig am Advents- und Reformationsfest figuraliter gesungen. Vgl. Spitta, Bach II. S. 95. Auch nach dem Sachsen-Weißenfelsischen Ges.- und Kirchenbuch 1714 sollte das Kyrie immer „musiciret" werden.

[4]) Die Verbindung des Kyrie und Gloria zeigt schon, daß man gewöhnlich „Kyrie cum Gloria," nicht Kyrie et Gloria sagte; vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 508. Evangelische Kirchenkomponisten, welche Choräle mit dem Kyrie und andern Stücken der Messe verbanden, waren z. B. Ernst Bach, Zachau, Kuhnau und Telemann. Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 514. 515.

[5]) Vgl. Pfalz-Neub. K.-O. 1543; Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1709; Waldecker K.-O 1556; Bayr. Chorordnung 1755.

Kyrie eleison!" oder auch so gesungen, daß der Liturg diesen Text lateinisch intoniert und der Chor mit dem deutschen „Herr, erbarme dich!" antwortet.[1]) Von Keuchenthal wird dieses Kyrie den Adventssonntagen und der Zeit von Septuagesimä bis Ostern zugeteilt; mit abweichender Melodie hat es derselbe auch als „Kyrie de Visitationis Mariae" und „Kyrie apostolicum", mit reicherer Figuration aber als „Kyrie angelicum".[2]) 2. Das Kyrie summum „Kyrie fons bonitatis, pater ingenite etc., Christe Hagie, coeli compos regiae etc., Kyrie Spiritus alme cohaerens Patre Natoque etc.", von seinen Anfangsworten auch Kyrie fons bonitatis genannt (Lossius, Psalm. sacra. 1597 S. 291) und für die hohen Feste bestimmt. Es war hauptsächlich in drei deutschen liedmäßigen Bearbeitungen im Gebrauch: a) Kyrie, ach Vater allerhöchster Gott, wie klein achtet man doch dein Gebot" in drei Absätzen;[3]) b) O Vater der Barmherzigkeit, Born aller Gütigkeit, in 3 mal 3 Strophen von Michael Weiße, G.-B. der B. Br. 1531. Bl. Axa: „Ym thon Kirie ffons bonitatis," hauptsächlich an Weihnachten und andern Freudenfesten gebraucht;[4]) c) Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, groß ist deine Barmherzigkeit, das wichtigste und verbreitetste Kyrielied, das sich allein bis in unsre Zeit herein erhalten hat, und den hohen Festen zugehört;[5]) es erschien 1541 zuerst auf einem Einzeldruck und wird traditionell Spangenberg als Verfasser zugeschrieben.[6]) Das Kyrie paschale hat als „brevissimum", als welches es am Karfreitag gesungen wird, nur die gewöhnlichen Worte; als eigentliches Osterkyrie kommt es entweder mit dem liedmäßigen Texte von Spangenberg „Kyrie Gott aller Welt Schöpfer und Vater, eleison" in vier Absätzen, oder mit einem solchen von Michael Weiße im G.-B. der Böhm. Br. 1531: „O allmächtiger ewiger Vater, erbarme dich unser", in 3 mal 3 Absätzen vor.[7]) Ein Kyrielied auf Ostern in 3 Strophen

---

[1]) Vgl. Pfalz-Neub. K.-O. 1557; Ulm-Straßb. K.-G.-B. 1618. Layriz, Kern IV. Nr. 7. S. 5. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 108. 109. Nr. 52.

[2]) „Vel solenne majus quod canitur Domin. 1 post Epiph. usque ad festum Purif. Mariae." Keuchenthal, Kirchenges. 1573.

[3]) Bei Spangenberg, Kirchenges. 1545 als „Kyrie Summum Deudsch" zum 1. Adventssonntag bestimmt; Meckleub.-Wend. K.-O. 1540 als „Kyrie paschale, angelicum, dominicale" bezeichnet; bei Keuchenthal 1573. „Kyrie natiuitatis".

[4]) Im G.-B. der B. Br. 1531 hat Weiße noch eine weitere Version dieses Kyrie: „O Gott Vater in Ewigkeit voller Barmherzigkeit." Keuchenthal setzt dasselbe auf Neujahr.

[5]) Spätere K.-O., z. B. Coburg. K.-O. 1743; Altenb. K.-O. 1769 bestimmen es von Pfingsten bis Advent, also auf die Trinitatiszeit, und auch Schamelius, Lieder-Komment. I. 1724. S. 623 sagt: „Kyrie summum wird gesungen von Trinitatis biß auf Weihnachten." Löner, Gesangbüchlin. Nördl. 1545. Bog. B 1b nennt es „Das Sontegliche Kyrie eleison".

[6]) Doch steht es in seinen Kirchenges. 1545 nicht. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 20. Der Einzeldruck bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 172; vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 250 und Mützell, Geistl. Lieder. III. S. 978.

[7]) Vgl. Spangenberg, Kirchenges. 1545. Val. Babst, G.-B. 1545. Nr. LX. Bog. R. S. 14—16. Keuchenthal, Kirchenges. 1573.

ist: „O Herre Gott Vater in Ewigkeit“ aus dem weiter oben genannten Einzeldruck von 1541.[1]) 4. Das Kyrie minus summum auch Kyrie magnae Deus potentiae, im allgemeinen für die „niederen Feste“, oder „von Weihnachten bis Ostern“ bestimmt; seine deutsche Version von Spangenberg in 3 mal 3 Strophen ist: „O Vater, allmächtiger Gott, zu dir schreien wir in der Not“, hat aber nur in verkürzter, dreistrophiger Form („Kyrie magne Deus“) Eingang und Verbreitung gefunden.[2]) Ein anderes „Kyrie magne Deus“ in 3 Absätzen von je 3 Strophen von Michael Weiße im G.-B. der B. Br. 1531 heißt: „O Vater der Barmherzigkeit, wir bitten dich mit Innigkeit.“[3]) Ein mit diesen zusammenhängendes Kyrie ist das Kyrie cunctipotens „O ewiger barmherziger Gott, wir danken dir der Wohlthat, ebenfalls von Michael Weiße, das bald auf „Advent“, bald auf „Pfingsten“ gesetzt wird.[4]) Eine vollständige Verteilung der sämtlichen Kyrie und der statt derselben zu gebrauchenden andern liturgischen Stücke, wie des Confiteor, Domine non secundum, Aufer a nobis, Oratio Manasse, u. a. findet man bei Schenk, Ev.-luth. Handagende. 1857. S. 267—268. — Die neueren Liturgiker übertragen die Ausführung des Kyrie teils dem Chor (Bunsen, Schenk), teils dem Chor und der Gemeinde (Schenk, Schoeberlein), oder auch dem Liturgen und der Gemeinde (Layriz).

---

[1]) Vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 251; Schamelius, Lieder-Komment. I. 1724. S. 623 bemerkt dazu: „Kyrie Paschale, wird gesungen von Ostern biß Trinitatis.“

[2]) Vgl. Spangenberg, Kirchenges. 1545. Bl. XXX: „Das Kyrie. Auff natiuitatis Christi.“

[3]) Melchior Vulpius, G.-B. Jena, 1609. S. 34 verbindet dies Lied mit dem lateinischen Kyrie magne Deus potentiae liberator und bezeichnet beides als „Kyrie minus summum auff Weihnachten“.

[4]) Vgl. K.-O. von Braunschw.-Füneb. 1542; Keuchenthal, Kirchenges. 1573. Spätere K.-OO., wie die Coburger K.-O. 1743 und die Altenb. K.-O. 1769 bestimmen die Kyrie minus summum allgemein auf die Zeit von „Advent bis Estomihi“.

Demnächst beginnt im Verlage von **C. Bertelsmann** in **Gütersloh** zu erscheinen:

Johannes Zahn:

Die

Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder

aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt.

Die Ausgabe soll innerhalb 4—5 Jahren erfolgen in ca. 40 Lieferungen à 2 M.

Der Verfasser sagt u. a. im Prospekt:

Die Kirchenliederdichtung, wie sie sich in der evangelischen Kirche Deutschlands entwickelt hat, ist sowohl in ihrer Bedeutung für die deutsche Nationallitteratur, als auch bezüglich ihres Wertes für das religiöse Leben der evangel. Christen allgemein gewürdigt, und darum hat auch die Entwicklung derselben in weiteren Kreisen Interesse erregt, und zu Nachforschungen, sowie zu historischer Darstellung Anregung gegeben. Weniger ist bis jetzt in Bezug auf die Melodien der deutschen Kirchenlieder geschehen. Vor allem fehlt es noch an dem Nachweis, wie dieselben ursprünglich gelautet, für welche Lieder sie erfunden und für welche sie benützt wurden, welche Veränderungen an denselben vorgingen, wo und wie lange sie in Gebrauch gewesen sind. Auch sind über die Erfinder der Melodien und über die Zeit ihrer Entstehung viele irrige Angaben in Umlauf.

Mein Buch wird enthalten:

1. Sämtliche Melodien der deutschen evangelischen Kirche, von 1523 an bis zur neusten Zeit, sowohl der aus früheren Jahrhunderten überkommenen oder aus anderen Kirchen entlehnten, als auch der in derselben neu entstandenen (etwa 8—9000 an der Zahl) und zwar in genauer Notierung ihrer ursprünglichen Form bezüglich ihres melodischen Gangs und ihres Rhythmus, und mit untergelegter erster Strophe des Liedes;
2. die Angabe ihrer frühesten bis jetzt bekannten gedruckten oder geschriebenen Quelle;
3. die Namen der Erfinder der Melodien, so weit sie mit Gewißheit oder mit Wahrscheinlichkeit als solche bezeichnet werden können;
4. die Notierung wesentlicher Varianten, die sich im Lauf der Zeit geltend gemacht haben;
5. die Angabe derjenigen Bücher, durch welche die Melodien auf längere oder kürzere Zeit bekannt geworden sind;
6. ein chronologisches Verzeichnis aller von mir benützten Gesang-, Melodien- und Choralbücher und anderer Schriften (über 1300), in welchen die mitgeteilten Melodien aufgezeichnet sind, mit Angabe der öffentlichen oder Privatbibliotheken, in denen sich diese Bücher befinden, und der Melodien, welche in denselben erstmals vorkommen.

Die Mitteilungen 1—5 werden so miteinander verbunden sein, daß über jeder Melodie die früheste Quelle und wo dies möglich ist, der Name des Erfinders bemerkt ist, und unter jeder Melodie die etwa vorkommenden Varianten, und diejenigen Bücher beigefügt sind, durch welche sie sich verbreitet hat.

Das chronologische Verzeichnis der benützten Quellen wird den Schluß des Buches bilden. Die Reihenfolge der Melodien wird nach dem Versmaß der Liedertexte eingerichtet sein. Tonsätze habe ich nur ausnahmsweise aufgenommen, wenn sie nämlich, was manchmal vorkommt, zwei Melodien enthalten, oder wenn sie wegen einer besonderen Beschaffenheit bemerkenswert sind.

I / IV

440.-

E 1621264 Seg



